

دراسات في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني

الدكتور
محمود شاكر الجنابي



دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4196)

الجنابي، محمود شاكر

بناء النص الشعري: ديوان الشاب الظريف / محمود شاكر الجنابي

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ: (2013/12/4196).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-82-2



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني

(661- 688 هـ)

الدكتور

محمود شاكر ساجت منديل الجنابي

الطبعة الأولى

2014م – 1435 هـ

الفهرس

المقدمة 9

التمهيد 11

الفصل الأوَّل
المستوى الموسيقي

مقدمة 19

المَبحَث الأوّل: الانماط الايقاعية الثابتة 21

اولا: الوزن 21

الأوزان الشعرية (بحور الشعر): 27

الكامل 30

الطويل 37

البسيط 40

الوافر 42

السريع 44

المنسرح 46

الرجز 48

الرمل 51

الخفيف 53

المجتث 55

المتقارب 57

المديد 58

الهزج 59

فنون مستحدثة 60

الدوبيت 60

الموشح 62

ملاحظات واستنتاجات 63
ثانيا: القافية 70
القافية المقيدة: 74
القافية المقيدة المجردة 76
القافية المقيدة المردوفة 76
القافبة المقيدة المؤسسة 77
القافية المطلقة 78
القافية المطلقة المجردة 84
القافية المطلقة المردوفة 85
القافية المطلقة المؤسسة 86
ملاحظات واستنتاجات 86
المَبْحَث الثَّانِي: الانماط الايقاعية غير الثابتة: 90
التصريع والتقفية والتدوير 90
الجناس 95
التصدير 102
الطباق 104
الموازنة 106
المحسنات المعنوية 109
التورية 109
حسن التعليل 111
المدح بما يشبه الذم 111
اللف والنشر 112

الفصل الثَّانِي
المستوى التركيبي

المَبْحَث الثَّانِي: بناء القصيدة: 115

المدخل 115
أولا: القصيدة المركبة: 116
مقدمة القصيدة 117
حسن التخلص 127
الغرض الرئيس 129
ثانيا: القصيدة البسيطة: 148
ثالثا: القطع والبتر: 158
رابعا: المقطعات: 165
خامسا: بناء النتفة 176
المَبْحَث الثَّانِي: بناء البيت: 181
مدخل 181
اولا: بناء البيت من حيث علاقته بغيره 181
العطف 181
الشرط 193
السرد القصصي 194
التضمين أو الاقتضاء 200
ثانيا: بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة 207
التقديم والتأخير 208
الحذف 214
الاعتراض والزيادة 219
الاستفهام 222
الشرط 229
حروف الجر 233

الفصل الثالث

الصورة الشعرية:

المَبْحَث الأوّل: الصورة فِي شعر الشاب الظريف 237
المَبْحَث الثّاني: مصادر الصورة عند الشاب الظريف 263
اولا: القرآن الكريم.. 236
ثانيا: المصادر التراثية.. 268
ثالثا: الطبيعة والبيئة. 275
المَبْحَث الثالث: الصُّوَر البيانية عند الشاب الظريف.. 285
اولا: الصُّوَر التشبيهية. 285
ثانيا: الصُّوَر الاستعارية. 300
ثالثا: الصُّوَر الكنائية. 310
الخاتمة 351
المصادر والمراجع 321

المُقَدّمَة

الحمدُ لله الذي علّم الإنسان بالقلم، وآتاه الحكمة ومجامع الكلم، وفضّله على كثير من الأمم بأنْ جعله وارث الأنبياء بالعلم، وصلّى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وإمام المرسلين وعلى آله وصحبه الغُرّ المُحَجَّلين وتابعيهم ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدّين.

وبعدُ..

فللّه الفضلُ والمِنّة بأنْ جعل العلم لنا جُنّة، وأنار لنا الطريق، وهدانا إلى سبيل العلم والتعلم، وجعلنا جنودًا للعربيّة نذُبُّ عنها وننهل من رِضابها.

حتى سنحت لنا الفرصة كي نستنشق من عبق التاريخ بعض نسماته، ونجلو من سماء الأدب عن واحدٍ من كوكباته التي بزغت في القرن السابع الهجريّ بعد سقوط بغداد، والذي يُسمّى هو والعصور التي تلته ظلمًا وعدوانًا بـ"العصور المظلمة". فكان ذلك دافعًا لاختيار هذا الموضوع، ولبيان أنّ تلك العصور لم تكن تُمَثّلُ انحطاطًا للأدب والعلم، وإنّما هي امتدادٌ لما سبق، فقد قيّظَ الله للعلم في كل زمان رجالًا يحملون لواءه ويرتقون به إلى عليائه، كُلّما ذَوَتْ زهرته في مكان زرعوا له رياضًا في أماكن أخرى، وسحَّ وابله كلّما وجد له أرضًا خصبة موطئة الأكناف وارفة الظلال.

وقد دلَّ على "الشاب الظريف" بزوغ نجمه في عصره، ومعدن أشعاره التي تخلب النفوس قبل الألباب حتى أنّهم كانوا لا يُقدِّمون عليه أحدًا من الشعراء في مصره. على الرّغم من ذلك لم يحظَ بالدراسة والاهتمام الكافيين في العصر الحديث، سوى دراسة واحدة هي (الشاب الظريف: حياته، وشعره) للباحث "محمد شاكر" لم يسلط الضوء على ديوانه بشكل معمّق.

ولأنّ دراسة البناء الشعري تساعد على تفهم أعمق للشعر من خلال سبر مغاوره، ومعرفة علاقاته وأواصره، وتَفَهُّم أنماطه وأساليبه ولغته وصوره، لذلك كان الاتجاه إلى هذا الجانب.

وقد اعتمد البحث على ديوان الشاعر بتحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري التي صدرت عن دار الكتاب العربي 2004 ؛ لانها الطبعة الاخيرة وهي اكثر تنسيقا من الطبعات السابقة، كالطبعة التي صدرت بتحقيق الاستاذ شاكر هادي شكر 1968، والذي اصدر طبعة ثانية منها في عام 1985 مع ملحق بالاشعار التي لم ترد في الديوان، وقد اعتمد الهواري على هاتين الطبعتين كثيرا، كذلك المستدرك الذي صنعه محمد شاكر الربيعي في رسالته للماجستير، والمستدرك الذي صنعه الدكتور عباس هاني الجراخ، وقد استثنى الباحث بعض القطع المتدافعة النسبة مع غيره من الشعراء او ثبت انها ليست له كالقطع (1 – 2 – 4 – 5) التي وردت في مستدرك محمد شاكر ناصرالربيعي في رسالته للماجستير (الشاب الظرف حياته وشعره، جامعة الكوفة، 1999، صفحة 138 –140)، فقد سلّم الباحث انها

للشاب الظريف مع انه خرجها ايضا من ديوان والده، والقطعة رقم 386، فقد ذكر الدكتور الجراخ في بحثه (ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك الذي نشره في مجلة الذخائر العدد 13 – 14 صفحة 295) انها للصفدي، وكذلك القطعة التي تليها ذكر انها للشاعر سيف الدين المشد، كذلك وجدت ان القطعة رقم 394 هي للشاعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة وردت في مجموع شعره الذي اوردته في كتابي : (مع الشعر والشعراء في الاندلس، شعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة الذي صدر عن دار غيداء في الاردن، 1434– 2012، صفحة 63 – 64)، فضلا عن 25 بيتا وردت مكررة في ملحق الديوان و4 ابيات وردت مكررة في مستدرك الربيعي، ومستدرك الدكتور الجراخ وهي موجودة في الديوان.

هذا وقد اشتمل البحث على: مُقَدّمَة مختصرة لأهمية الموضوع، وسبب اختيار البحث، ومحتوياته. فضلاً عن التّمهيد الذي احتوى نبذة مختصرة عن حياته وتأثير البيئة التي عاشها في أغراضه الشعرية.

وقام البحث على ثلاثة فصول:

عُني **الأول** منها بالمستوى الموسيقيّ وأنماطه الإيقاعية سواء أكانت ثابتة (الوزن والقافية)، أم متغيرة (تصريع، تدوير، تصدير،....). مع مُقَدّمَة مختصرة في بيان علاقة الوزن بالأغراض الشعرية والعاطفة أو علاقة الأخيرة بالأغراض الشعرية. مُنطلقًا من أهميّة هذا المستوى الذي من خلاله نميز بين الشعر والنثر.

أما الفصل الثاني، فقد اشتمل على: البناء الشعري بمختلف تشكيلاته بدءً من أكبر وحدة فيه وهي القصيدة بنوعيها (المركبة والبسيطة) تبعًا لطريقة العرض من العام إلى الخاص، ومن ثم بناء المقطوعة والنُتفة، وبناء البيت من خلال علاقاته بغيره أو من كونه وحدة مستقلة (تقديم وتأخير وحذف واستفهام...).

وفيما يخص **الفصل الثالث**، فقد اشتمل على: مدخل لدراسة الصّورة من خلال الأغراض الشعرية وتمثلها من خلال العاطفة والخيال، ومن ثم الإشارة إلى أهم مصادر الصورة لدى (الشاب الظريف) الموروثة وغير الموروثة حتى نصل في النهاية إلى دراسة الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية.

وأخيرا كانت الخاتمة التي أدرجنا فيها بعض الاستنتاجات والملاحظات التي توصل إليها الباحث.

وإلى كل من مد يد العون وكان له أثارة من فضل، جزاهم الله عني خير الجزاء، ويسر لهم في العطاء، ومد لهم بالنعمة أسباب البقاء.

فالحمد لله الذي قدّر فيسّر، وأجزل العطاء فأكثر، اللهم بما أنعمت فزد.

والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق.

التَّمهيد

خبا سراج الحضارة في عاصمتها بغداد، وذوت شمعتها بعد أنْ (اندفقت على البلاد العربية سيول الأعاجم والأتراك وغيرهم من الشعوب التي لم تُقِم للمدنيات وزنًا، فدُكَّت أركان البناء القائم، وعفت على آثار صروح الثقافة الشاهقة، ونشرت القلق والفوضى، فانصرف الناس عن الجهد العلمي، وراحوا يتّقونَ ضربات الأيام، ويعدّون نوائب الحدثان)[1]. وكان أولئك الغزاة مثل النار في الهشيم، لم تبقِ ولم تذر شيئًا إلا أتت عليه، وكان (بدء الانهيار التام بسقوط بغداد سنة 1285م –الموافق 656 هـ على يد هولاكو حفيد جنكيز خان، الذي أباحها أربعين يوما لجنده، يقتلون رجالها، ويخربون عمرانها، ويرمون كتبها في دجلة)[2]. فعمَّ الذبول والخمول، و(أغطشت سماء الأدب العربي في عصر المغول، فعميت البصائر وضلت القرائح، ومشى الناس في دياجير الجهل حيارى لا يرون مظاهر الحياة حتى يضيئهم شارق في سماء مصر، أو بارق في جو الشام)[3]. ومن هذه البوارق وتلك الشوارق كان (الشاب الظريف) ذلك أنَّ هذين البلدين (حفظا وجود اللغة، ورفعا سقوط الأدب، وجمعا شمل العلم، ولولاهما لانقطع ما بين الأدبين القديم والحديث)[4]. ولانفرط عقدهما، فكانت (القاهرة بعد سقوط بغداد والأندلس قد أصبحت مركزا للمجتمع العربي الإسلامي، فوفد إليها العلماء من كل مكان، فوطّأ لهم السلاطين أكنافهم، وأنزلوهم منزلا حسنا، وأصبحت مصر عاصمة الاسلام والعرب جميعا)[5]. فكان لهذا الاحتضان ولأحضان الطبيعة والحياة الموسرة التي عاشوها دور في بروز أغراض شعرية دون غيرها، كالمديح، والغزل، والوصف،....

والشاب الظريف واحد من أولئك الذين وطّئت لهم الأكناف عند الأمراء في الشام التي كانت مركزا آخر من مراكز الإشعاع، فضلا عن القاهرة التي ولد فيها. لذلك فقد اشتهر بالمديح، وأكثر منه اشتهاره بالغزل من تأثير تلك الحياة الموسرة بالقرب من أولئك الأمراء، فاغداق العطايا وتوليه منصب

(1) ينظر: تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: محمد الطيب عبد النافع، وابراهيم عبد الرحيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الشركة الوطنية للطباعة والنشر- بيروت، (د. ت): 584.

(2) المصدر نفسه: 584.

(3) تاريخ الأدب العربي: د. أحمد حسن الزيات، بيروت، لبنان، ط 26، (د. ت): 403.

(4) المصدر نفسه: 403.

(5) تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: 584.

الخزانة في دمشق كان سببا مضافا من أسباب هذه الحياة. ويشير في شعره إلى تعلقه بوطنه ذلك، ومساندة الأمير له بقوله:

والأرضُ إلاّ دِمَشْقَ لِي وَطَنٌ والنَّاسُ إلاّ الأميرِ لِي سَنَدُ[1]

فضلاً عن ذلك ما أضفته طبيعة الحياة، والطبيعة الحية في دمشق- بأجوائها، وبساتينها، وعمرانها، ومجالسها- من دور في بروز هذا الغرض على بقية الأغراض، ويشير إلى غضاضة الحياة تلك بقوله:

والعَيْشُ غَضٌ والزَّمَانُ مُسَاعِدٌ والشَّمْلُ مُشْتَمِلٌ عَلَى السَرَّاءِ[2]

نبذة مختصرة عن الشاب الظريف:

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان بن شمس الدين علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي الكومي ثم التلمساني[3]. جاء في الأعلام معقبا على ما جاء في فوات الوفيات: (وجاء فيه أنه كوفي الأصلْ وهو من خطأ الطبع والنسخ، وصوابه كومي بالميم، نسبة الى كومة، وهي قبيلة صغيرة

---

(1) الديوان: 121، يحتمل أنّ الأمير هو (ناصر الدين الحراني).

(2) الديوان: 38.

(3) ينظر: الوافي بالوفيات: صلاح الدين بن أيبك الصفدي، دار نشر فرانز شتاينر- فسبادن، 1394هـ-1974م: 3/ 129؛ وينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردى الأتابكي (813- 874 هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.ت: 8/ 29؛ وينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت: 1089 هـ)، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، د.ت: مج3، 5/ 405؛ وينظر: البداية والنهاية: الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف- بيروت، 1986، ط/ 7: 13/ 326، وينظر: فوات الوفيات: محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت – لبنان، د.ت: 3/ 381.

منازلها بساحل البحر من أعمال تلمسان، كما في ابن خلكان، ويسميها المغاربة كومية)[1]، وتلمسان: مدينة في الغرب الأوسط... شرقي فاس[2].

ولد في القاهرة عاشر جمادى الآخرة سنة (661 هـ)[3] الموافقة لسنة 1263م، أي بعد سقوط بغداد بست سنوات، وقد أشار كثير من المؤرخين الى سنة ولادته تلك[4].

ونراه يشير الى أصله المغربي بقوله:

وَمَا أنا إلا شَمْسُ كُلُّ فَضِيلَةٍ   لَهَا مَشْرِقٌ لكنْ أصْلِيَ مَغْرِبُ[5]

والمتتبع لحياته لا يجد ما يشفي الغلة عنها، فلا نجد في كتب التراجم ما يشير الى مراحل حياته الأولى، أو حياته التالية، سوى ولايته لعمالة الخزانة بدمشق[6]، التي هاجر اليها مع والده لتقلبه في الوظائف الديوانية[7]، او ما كان من تقربه الى الامراء ومدحه لهم في اشعاره.

---

(1) الأعلام: خير الدين الزركلي، ط/ 3، هامش صفحة: 130.

(2) ينظر: صبح الأعشى: لأبي العباس احمد بن علي القلقشندي (ت: 821 هـ- 1418م)، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر- القاهرة، د. ت: 5/ 149- 150.

(3) الوافي بالوفيات: 3/ 129؛ وينظر: فوات الوفيات: 3/ 381.

(4) ينظر مثلا: قصة الأدب في العالم: احمد زكي، وزكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943: 1/ 469؛ وينظر: المنتخب في أدب العرب: احمد الاسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953: 2/ 114؛ وينظر: تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات: 403؛ وينظر: تاريخ آداب العرب: جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة =الحياة- بيروت، لبنان، 1983: 2/ 126؛ وينظر: الموجز في تاريخ الأدب: حنا الفاخوري، دار الجيل- بيروت، 1985، ط/1: 3/ 50؛ وينظر: لمحات من تاريخ الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث: محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث- بغداد، 1977: 112.

(5) الديوان: 40.

(6) الوافي بالوفيات: 3/ 129.

(7) الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاكر ناصر، رسالة ماجستير- جامعة الكوفة، 1999: 16.

قال عنه الصفدي: (شاعر مجيد ابن شعر مجيد... وكان فيه لعب وعشرة وانخلاع ومجون) [1]، وقال عنه ابن العماد الحنبلي: (كان ظريفا، لعابا، معاشرا، وشعره غاية في الحسن) [2].

وقال عنه القاضي شهاب الدين بن فضل الله: (رقّ شعره حتى كاد يُشرب... وكان لأهل مصر ومن جاء على آثارهم افتتان بشعره وخاصة أهل دمشق فانه بين غمائم حياضهم ربى، وفي كمائم رياضهم حبى... ولا يقدمون عليه سابقا... وأكثر شعره لا بل كله رشيق الألفاظ، سهل على الحفاظ، لا يخلو من ألفاظ العامية وما تحلو به المذاهب الكلامية، فلهذا علق بكل خاطر وأولع به كل ذاكر) [3].

وقال عنه أحمد أمين، وزكي نجيب محمود: (شاعر غزل خفيف الروح، اولع بالبديع كأهل زمانه، ولكنه استعمله في رقة وعذوبة) [4]، ولعل خفة روحه تلك هي التي أضفت عليه لقب الشاب الظريف.

وقال عنه أصحاب المنتخب بأنَّ: (شعره يمتاز بالرقة وجمال الصياغة)[5].

هذا وغيره مما قيل فيه من كلمات الاعجاب بسهولة أشعاره ورقتها وسلاسة ألفاظه وعذوبتها وخفة روحه وسحر اسلوبه. اما لعبه وهواه ومجونه فلا يعدو أن يكون نزغ فتوة وطيش شباب ومجانبة للوقار في بداية فورته واشتداد عوده، وأجمع من ترجموا له على جودة شعره، وحسن سبكه وديباجته، ورقة حواشيه، وان كان بادي الصنعة في بعض الأحيان.

توفي الشاب الظريف سنة (688 هـ) بدمشق[6]، يوم الأربعاء الرابع عشر من رجب، وصلى عليه بالجامع ودفن في مدافن الصوفية[7].

---

(1) الوافي بالوفيات: 3/ 129.

(2) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(3) فوات الوفيات: مج 3/ 271- 272.

(4) قصة الأدب في العالم: 1/ 469.

(5) المنتخب: 20/ 114.

(6) الوافي بالوفيات: 3/ 19؛ وينظر: فوات الوفيات: مج3/ 381؛ وتاريخ الأدب العربي للزيات: 403؛ والأعلام للزركلي: 1/ 321؛ ولمحات في تاريخ الأدب العربي: 112.

(7) البداية والنهاية: 13/ 315.

وقد ذكر الزيات في تاريخ أنه مات في القاهرة[1]، ولا وجه لاستدلاله بعد أن ذكر الكتبي صراحة أنه دفن في مدافن الصوفية بدمشق[2]، وأشار الى ذلك ابن كثير[3]، وابن العماد الحنبلي[4]، وشذّ عن هذا التاريخ أصحاب المنتخب[5]، والفاخوري[6] حين ذكروا أنه توفي سنة 695هـ، والأول أرجح لسببين:

أولا: لأن الصفدي التقى الشيخ أثير الدين ابو حيان الذي مدحه الشاعر فكان أقرب من ترجم له الى تاريخ وفاته، وقد ذكر التاريخ الأول[7]. ولأن الذين ذكروا ذلك التاريخ هم أكثر من الذين ذكروا التاريخ الثاني.

ثانيا: لأن والده عفيف الدين سليمان بن علي رثاه عند وفاته، والمعلوم ان والده توفي سنة (690 هـ)[8]، فمن غير المعقول ان يرثيه وقد مات قبل التاريخ الثاني بخمس سنوات.

فضلا عن ذلك فقد ذكر ابن العماد الحنبلي انه مات وله نحو ثلاثين سنة[9]، ولو جمعنا عدد السنين بين تاريخ ولادته ووفاته لوجدنا انه عاش سبعا وعشرين سنة، أي توفي في ريعان شبابه.

وأخيرا، فانه فضلا عن كونه شاعرا وله ديوان شعر يعد من الأدباء الكتاب، ولكن أصاب أغلب مؤلفاته ما أصاب ديوانه من ضياع، وأهم مؤلفاته التي لم تطلها يد الضياع المقامات[10].

---

(1) تاريخ الأدب العربي للزيات: 403.

(2) فوات الوفيات: مج3/ 381.

(3) البداية والنهاية: 13/ 315.

(4) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(5) المنتخب: 2/ 114.

(6) الموجز في تاريخ الأدب: 3/ 50.

(7) ينظر: الوافي بالوفيات: 129.

(8) تاريخ آداب اللغة العربية: مج2/ 126.

(9) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(10) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية: مج2/ 126.

مدخل

يُعدُّ الوزن والقافية وموسيقى الشعر من (أهم مظاهر التعبير الشعري؛ لأنها تهييء الجو النفسي للألفاظ والمعاني، وهي التي تُكسب الكلام ظلالاً خاصّة لا تتهيأ للكلام المنثور)[1]. وكان القدماء من علماء العربية (يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافا إلى هذا تردد القوافي وتكرارها)[2].

أي أنّهم لا يرون في الشعر العربي جديدا يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي. وهذا التعريف (قد لا يرضي الأديب الذي يرى في الشعر إثارة انفعال وإبداع صورة وأخيلة، ولكنه في نظر العروض على الأقل تعريف مقبول)[3]؛ لأنه يدل على شكل الشعر دون جوهره وماهيته.

والشعر منذ القديم ربما كان وما يزال في جلّ الأمم موزون مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين، وأهل الحضارة، فهما – الشعر والموسيقى- ينهلان من معين واحد.

ويكاد يُجمع الباحثون على أن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء (ومن ثم فإنّهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع)[4]، (وقد غلب عليه هذا الطابع)[5].

(فالوزن هو الإيقاع، أما الموسيقى فهي اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع... فقد ينظم شاعران على وزن واحد ألحانا مختلفة، والصياغة واختيار الألفاظ هي أساس الموسيقى مضافا اليها الوزن)[6].

وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان مختلفة من الموسيقى تنبعث كلماته من اختيار الشاعر، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر حاسة سادسة تحس ما في الكلمات من لحن وإيقاع، فتحاول توظيفها داخل الإطار العام للبناء الشعري.

---

(1) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول عبد السلام، دار المعارف، مصر: 41.

(2) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، المكتبة الانجلو مصرية، ط/ 4، 1972: 104.

(3) شرح تحفة الجليل في العروض والقوافي: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط/ 2، 1974-1975: 9.

(4) موسيقى الشعر العربي: د. محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط/ 1، 1968: 53.

(5) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: 48.

(6) المصدر السابق: 40.

وقد ميّز النقاد بين هذين الشكلين كل واحد منهما على حدة، بقولهم: إن (موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان، خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام الجردين)[1]. لعل ضرون البديع تشكل نسبة منها، وفي الجهة الأخرى رأي يوافق هذا التقسيم الا انه يختلف معه في الاصطلاح والشكل، فالايقاع الموسيقي في هذا الرأي يتكون بفعل (عاملين أو قانونين:

1. قانون النظام: عندما يخلق الإيقاع نظاما ما يخضع له، ويصبح فرضا ثابتا خلال النص، ومنه جاء الوزن والقافية في الشعر العربي، وجاءت الفاصلة في القرآن الكريم، وهذه الأنماط الثلاثة ثابتة، ولها ثبات موقعي في البيت والآية.
2. التنظيم: يشتمل على عنصر التنوع- غير ثابت وغير لازم- ومن هنا كان ما يعرف خطأ بالايقاع الداخلي، ويمكن أن نطلق عليه الأنماط الايقاعية غير الثابتة، ولا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري)[2].

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم الايقاع الموسيقي الى قسمين:

1. الانماط الايقاعية الثابتة: الوزن والقافية.
2. النمط الايقاعي غير الثابت: ويدخل ضمنه ما يسمى بحافة الوزن، او الوزن الجزئي لكنه ليس بوزن[3].

ومرجع هذا الاختلاف يعود الى ما يسمى بـ (الموسيقى الداخلية والخارجية نقلت الينا من الأوربيين، فهم يقولون أن الوزن يأتي من موسيقى خارجية، فنقل – هذا الرأي- الى العربية من دون مناقشة، ثم جاءوا بالموسيقى الداخلية وذكروا أشياء يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية) [4].

---

(1) بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط/ 2، 1983: 193؛ وينظر: ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، 1989: 15- 16؛ وينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام- بغداد، 1994: 35.

(2) مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي أستاذ العروض في جامعة الأنبار- كلية التربية، قسم اللغة العربية على طلبة الماجستير- آداب، بتاريخ 7/ 2/ 1998، في مادة البلاغة والأسلوبية.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

وفي اعتقادي أن كفة هذا الرأي راجحة لأسباب، نذكر منها:

1. ان اصحاب الرأي الأول اعتمدوا في تقسيمهم على المصطلحات الأوربية، وما يصلح للشعر الأوربي لا يصلح –بالضرورة– للشعر العربي.
2. ان الانماط الايقاعية غير الثابتة لا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري بشكل خاص، أو في البناء الشعري بشكل عام.
3. ان لفظة 'داخلية' توحي أو تفترض وجود هذه الموسيقى في كل بيت، وهي ليست كذلك.
4. ان ما أصطلح عليه موسيقى داخلية، هي في الوقت نفسه موسيقى خارجية، فهي تشتمل على أقسام البديع التي وظيفتها التحسين والتزيين، وهذه العملية خارجية لاظهار قيمة جمالية' فضلا عن القيم الأخرى.

وقد كثرت المصطلحات والمسميات في هذا الباب والأشكال واحدة، فهناك من يطلق عليها الموسيقى المقيدة المشروطة 'موسيقى الاطار' والموسيقى المطلقة غير المشروطة 'موسيقى الحشو'[1].

او البنية الإبداعية 'القشرية' والبنية الابتداعية 'التحتية'[2] وهي على اختلاف اشكالها ومسمياتها تصب في مضمون الرأي الأول وشكله.

---

(1) خصائص الاسلوب في الشوقيات: الاستاذ محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية– السلسلة السادسة، فلسفة وأدب– مجلد20، 1982: 19– 20.

(2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير باشراف: د. هادي الحمداني، جامعة بغداد– كلية الآداب، 1413هـ– 1993م: 170– 218.

الفصل الأول

المستوى الصَّوتيّ

المبحث الأول

الأنماط الإيقاعية الثابتة

أولاً: الوزن:

تميز الشعر مميزات وخصائص لعل أوضح ما فيها (هذا النغم الموسيقي المنساب من مقاطعه الذي نسميه ألوزن)[1]، فـ (للشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)[2]. وهذا الحسن والاعتدال يمثل (نسج الكلام على نحو يُنَسَّق المتحرك والساكن من حروفه تنسيقًا خاصا هو مصدر تلك الموسيقى التي نحسها في الشعر دون النثر)[3].

ونسج الكلام يحدث وحدات متكررة يتألف من خلالها اللحن العام للشعر، مما يجعل له أهمية مستمدة من ذلك (التأثير الذي يتركه في نفوس السامعين والذي ينتج عن النظام في توالي السكنات والحركات)[4]. وهذا النظام إنما يمثل (تضافرا لعناصر مستقلة بعضها عن بعض كما أنها تتنامى في مراحل غير متزامنة، بل متعاقبة ومن هذه العناصر الوزن)[5]. وربما كان هذا التضافر ينبع من حالة اللاوعي؛ لأنّ (الكاتب أو الشاعر يختار الفاظه لا شعوريا لتقع كل لفظة في مكانها في سياق التعبير بحيث تتعاطف مع غيرها من الألفاظ السابقة واللاحقة تعاطفا ترابطيا من ناحية الألفاظ ومن ناحية الايقاع)[6].

---

(1) شرح تحفة الخليل: 9.

(2) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت: 322 هـ)، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، ط/1، 1402 هـ- 1983م: 21.

(3) شرح تحفة الخليل: 9.

(4) البناء الفني لشعر المعتمد بن عباد: نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير باشراف: د. انقاذ عطا الله العاني، كلية التربية- جامعة الأنبار، 1419 هـ- 1998م: 99.

(5) البناء الشعري عند الفرزدق: علاء الدين ابراهيم المعاضيدي، رسالة ماجستير باشراف: د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1413هـ- 1993م: 19.

(6) في النقد الأدبي دراسة وتطبيق: د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس- بغداد، 1970م: 34.

وما ورد هذا الكلام الا لبيان أهمية الوزن ودوره في عملية البناء الشعري. فهو نظام يحكم الألفاظ ويخرج بها عن دائرة النثرية مكونا في أغلب الأحيان ايقاعا خاصا له وقع في النفس وتأثير عليها.

والوزن (أساسي في موسيقى الشعر، وجزء لا يتجزأ من الانتاج الشعري، وعنصر لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للشعر، وليس قالبا جامدا يُفرض على التجربة الشعرية فرضا، بل يولد مع التجربة الشعرية في نفس اللحظة)[1]. ومن هذا المنطلق، ومن الأهمية الكبيرة للوزن، فقد كان له الصدارة في هذه الدراسة.

في محاولة للتعرف على أهم الأوزان التي تناولها الشاب الظريف في شعره، وعلاقة هذه الأوزان بالاغراض الشعرية، هذه العلاقة التي لا تكاد تبدو واضحة المعالم، فهي من أعقد القضايا في النقد الحديث[2]، لذلك اختلف النقاد فيها بين مؤيد لها[3] وبين مستنكر لوجودها[4]. وكل رأي من هذه الآراء أحصى بعض النماذج التي تؤيد صحة ما ذهب اليه، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل من الممكن أن ينسحب أحد هذين الرأيين على الشعر العربي بصورة عامة؟ الجواب: بالتأكيد كلا (فنحن لا ننكر وجود صلة عضوية بين الوزن والموضوع الشعري يمكن ان يحققها الايقاع الخاص لكل وزن من أوزان الشعر) [5] لكن هذه العلاقة لا يحدها قانون معين، وبالتالي لا يمكن أن نجزم بانقطاعها، فالايقاع الخاص لبعض البحور جعلها تشيع أكثر من غيرها من الأغراض، وبنسب متفاوتة (فثمة أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من شعر، وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط. وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على الاطلاق، وهي: المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك)[6].

نستنتج من ذلك: ان بعض البحور لها ايقاعها الخاص الذي يجعلها تتميز عن بقية البحور وتستوعب أغراضا شتى في الوقت نفسه، فبعض البحور تستوعب شتى الأغراض، وكثير من الأغراض تستوعب شتى

---

(1) البناء الشعري عند ابن زيدون: عمر خليل الحمدي، رسالة ماجستير، باشراف: د. انقاذ عطا الله العاني، كلية التربية – جامعة الأنبار، 1417 هـ- 1996م: 10.

(2) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 161.

(3) ينظر: عيار الشعر: 11؛ والمرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، ط/ 2، 1970م: 1/ 72.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 18- 19؛ وينظر: موسيقى الشعر: 177- 178.

(5) البناء الشعري عند الفرزدق: 19.

(6) موسيقى الشعر العربي: 15.

البحور، فهذه العلاقة يمكن أن تطفو على السطح في بعض الأحيان وتغطس في القاع أحيانا، وتنتفي في أحيان أخرى، فالشعراء قد عبّروا (من خلال الوزن الواحد عن حالات انفعالية مختلفة، وهذا تأكيد ان الوزن المجرد بنفسه لا يحمل أية دلالة خاصة، وانما تحدد دلالته فيما بعد عناصر موسيقية اخرى ترتبط بنوع الايقاع ودرجته)[1]. وفي الحقيقة تعد هذه القضية من القضايا المعقدة التي كثر الجدل حولها. وقد حاول النقاد العرب أيضا الربط بين الغرض والحالة النفسية للشاعر، فحددوا للشعر أغراضا أربعة اعتمدوا فيها تلك الحالة بقولهم: (بني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء. وقالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب الهجاء والتوعد)[2]. مع ان المشاعر اعنف من أن تحدد، ولكن هذه الأركان هي الخطوط العامة للشعر[3]. وهذه العلاقة ربما كانت أوضح من سابقتها وأكثر شمولا ودقة.

وهناك علاقة أخرى اشار اليها د. ابراهيم انيس، هي: علاقة الوزن بالعاطفة[4]، وهي كالعلاقة الاولى غير واضحة المعالم ولا يمكن أن نحيط بجوانبها كافة بسبب:

1. عدم الاحاطة بنفسية الشاعر وظروف حياته ومعيشته والاسباب التي دعته الى هذه الحالة.
2. درجة الانفعال وشدته عند الشاعر في تلك اللحظة.
3. عدم وجود قانون يحدد طبيعة البحور ومدى ملائمتها لانفعالات معينة وعواطف بعينها، فالمسألة ما زالت في طور التنظير.
4. ان هذه الأفكار تسربت اليه من الشعر اليوناني، فأغفل الناقد التمايز بينهما وخاصية النظام العروضي لكل منهما[5].
5. ان الشاعر العربي لا يفكر في البحر والقافية اثناء تدفق مشاعره حال عملية الابداع الشعري، فالانفعالات والاغراض والعواطف والحالة النفسية للشاعر هي التي تسيره لتتمخض عنها عملية الابداع الشعري، ولكن علاقة كل منها بالوزن أمر لا يمكن أن نثبته أو ننفيه، فبعض البحور لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أكثر من غرض، وأكثر من

(1) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة- بيروت، 1962م: 60.

(2) العمدة في محاسن الشعر: ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (390- 456 هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط/2، 1383هـ- 1963م: 1/ 120؛ وينظر: عيار الشعر: 22.

(3) وهناك من أوصلها إلى أكثر من ذلك.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 177- 178.

(5) ينظر: كتاب ارسطو- فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة، المكتبة الانجلو مصرية، 1982م: 203- 204.

عاطفة، وبعضها الآخر لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أيضا أغراضا بسيطة، او حتى توصله خاصيته تلك الى عدم النظم فيه.

ومن خلال متابعة الجدول التالي الذي يوضح الأغراض ونسبة البحور في كل غرض منها:

	المديح			الغزل				الرثاء			الهجاء			أغراض أخرى		
	ق	م	ن	ق	م	ن	ي	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن
الكامل	7	1		12	30	23			2	6			1		2	1
	189	9		171	186	46			17	12			2		8	2
الطويل	3	1	1	9	24	18	1			1						2
	60	6	2	136	145	136	1			2						4
البسيط	7	1	1	4	13	15				2	1	1	2			2
	174	7	2	73	66	30				4	22	4	4			4
السريع			1	1	12	14				1		1				3
			2	12	59	28				2		3				6
الوافر	2			3	9	13			1	2						1
	32			38	51	26			9	4						2
المنسرح	2	1		2	8	4							2			1
	40	9		48	35	8							2			2
الرجز	1			2	3	11									1	
	17			24	13	22									3	
الرمل			2		7	6										

			4		35	12										
الخفيف	1	1		1	7	2			1							
	15	9		13	36	4			7							
المجتث			1	1	1	6										
			2	13	5	12										
المتقارب				1	2	1										
				42	16	2										
المديد				1	1											
				10	6											
المزج												1				
												3				
الدوبيت						35										
						70										
المجموع	23	5	6	37	117	148	1	-	4	12	1	3	5	-	3	10
	527	40	12	580	653	296	1	-	33	24	22	10	10	-	11	20
النسبة	9.06		34	80.8		203		4.26		16	2.4		9	3.46		13
والمجموع	25.85		579	68.33		1530		2.54		57	1.87		42	1.38		31

جدول (1-1)

يمثل الرقم الأعلى عدد الوحدات أو الأشعار، والرقم الأسفل عدد الأبيات في الديوان فقط (الأغراض الأخرى اشتملت على الوصف والألغاز والحكمة وغيرها من المواضيع)



نلاحظ أن غرض الغزل كان له النصيب الاوفى من اشعار الشاب الظريف، ويأتي المديح في المرتبة الثانية، وبقية الأغراض نسبتها قليلة وتكاد تكون معدومة، ونلاحظ أن غرض الغزل قد توزع على أكثر من بحر شعري وبنسب متفاوتة، فالكامل يحتل المرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات ومن حيث عدد الأبيات، ومن ثم الطويل فالبسيط فالسريع، ونلاحظ أن هناك بحورا نظم عليها القليل من شعره كالمجتث والهزج والرمل والمديد والمتقارب، وان هناك بحورا لم ينظم عليها كالمتدارك والمقتضب والمضارع، فضلا عن ذلك فان غرضي الرثاء والهجاء كان لهما مكانة متأخرة واقتصرا على بعض النتف والمقطوعات، ومع ان الغزل احتل مكان الصدارة الا انه لم يختص ببحر دون آخر، ولم ينحصر بوزن دون سواه، فقد نظم الشاب الظريف في ثلاثة عشر بحرا كانت حصة الأسد للبحور التي لها خاصية تحملها على الشيوع أكثر من غيرها.

ومع ان الكامل جاء بالمرتبة الأولى الا اننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا البحر قد اختص بالغزل، فقد نظم فيه اشعارا في المديح وبنسب متقاربة. كذلك هي الحال مع بقية البحور. وعلى الرغم من مجيء غرض الغزل بالمرتبة الاولى الا ان العلاقة بين الغرض والوزن لا تبدو واضحة المعالم. فبحر الكامل مثلا فيه اثنتا عشرة قصيدة في الغزل وسبعة في المديح الا مقطوعة واحدة. والبسيط اكثر قصائده في غرض المديح، لكن المقطوعات والنتف اكثرها في غرض الغزل. وفي بحري الطويل والوافر نرى غرض الغزل اكثر ما ورد في القصائد والمقطوعات والنتف، وهكذا فلا نجد العلاقة التي تقولب العمل الشعري بالنسبة للبحور والأغراض.

الأوزان الشعرية

ورد في تحقيق الأستاذ شاكر هادي شكر، أن عدد الوحدات 375، موزعة على 2247 بيتا[1]. وبعد إجراء عملية الإحصاء تبين أن عدد الوحدات 375 موزعة على 2239 بيتا، وكذلك هي الحال في تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري، وهي موزعة بالشكل الآتي:

(1) القصائد[2]: بلغت 61 قصيدة، توزعت على 1129 بيتا، أي بنسبة 16,26٪ للوحدات، وبنسبة 50,4٪ بالنسبة للأبيات، وبمعدل 18,81 بيتا لكل قصيدة.

(2) المقطوعات[3]: بلغت 133 مقطوعة، توزعت على 747 بيتا، أي بنسبة 35,46٪ للوحدات، وبنسبة 36,33٪ بالنسبة للأبيات.

(3) النتف[4]: بلغت 181 نتفة، توزعت على 362 بيتا، أي بنسبة 48,26٪ للوحدات، وبنسبة 16,16٪ بالنسبة للأبيات.

(4) الأيتام[5]: لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم (1- 2).

	قصائد	مقطوعات	نتف	ايتام	المجموع الكلي
عدد الأشعار	61	133	181	1	375
النسبة المئوية	16.26	35.46	148.26	0.26	
عدد الأبيات	1129	747	362	1	22329
النسبة المئوية	50.42	36.36	16.16	0.001	

(1) ينظر: ديوان الشاب الظريف، المقدمة، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النجف- النجف، 1387هـ-1967م: 10.

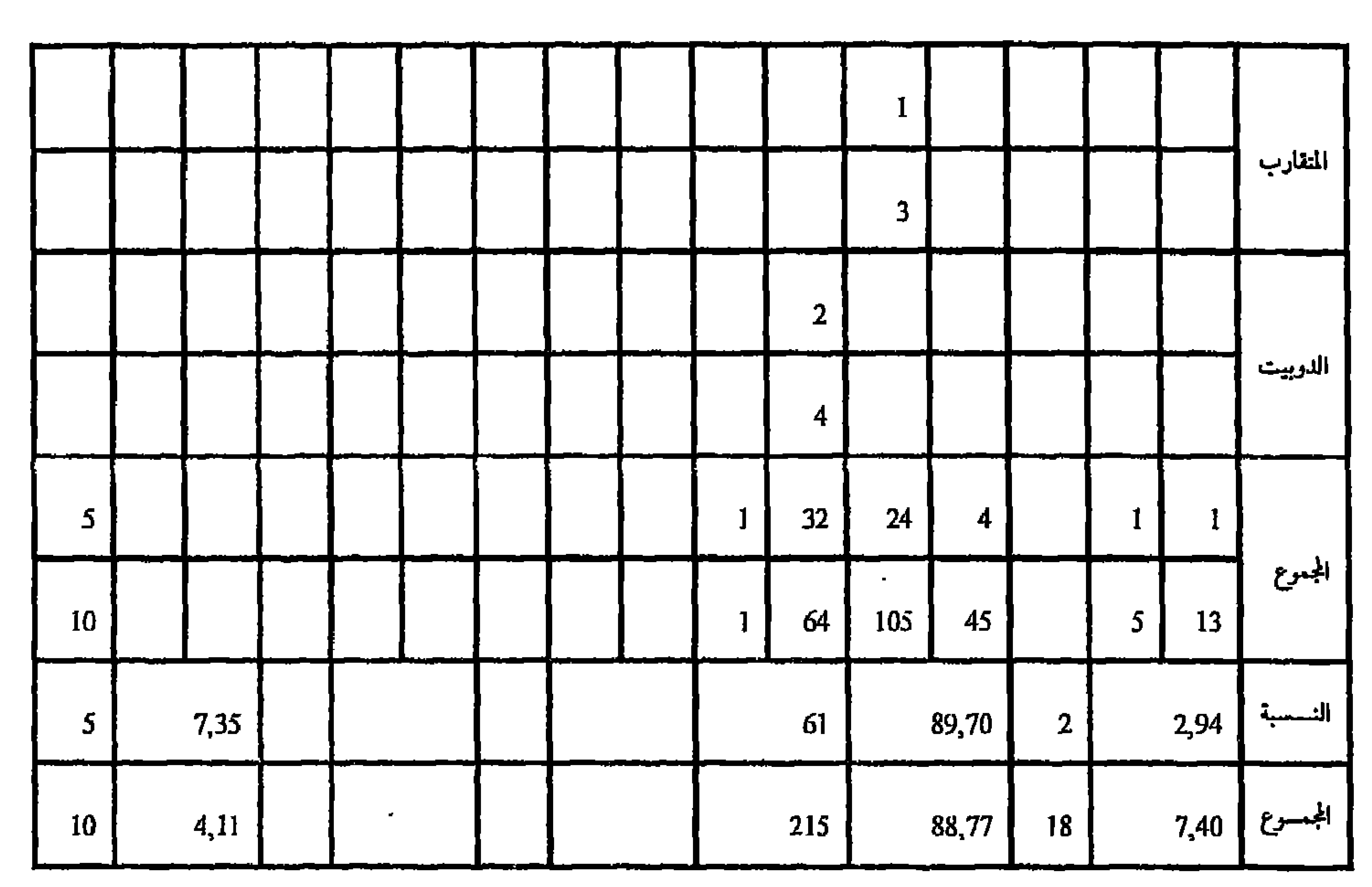
(2) القصيدة: عشرة أبيات فما فوق، ينظر: العمدة: 1/ 188- 189. والبحث قد اعتمد هذا الرأي.

(3) المقطوعة: تتألف من 3-9 أبيات، ينظر: اعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، 1961م: 357.

(4) النتفة: ما لم يتعد البيتين من الشعر، ويرى الباقلاني أن النتفة ما بلغ بيتين أو ثلاثة. ينظر: المصدر السابق: 306؛ والعروض الواضح: ممدوح حقي، دار مكتبة الحياة- بيروت، 1970م: 14. والبحث اعتمد على كون النتفة بيتين.

(5) البيت اليتيم: هو البيت الواحد في الشعر اذا اقتصر عليه ناظمه فأرسله مفردا وحيدا. ينظر: المصدران السابقان.

	المديح			الغزل				الرثاء			الهجاء			أغراض أخرى		
	ق	م	ن	ق	م	ب	ي	ق	م	ن	ق	م	ن	ق	م	ن
الكامل		1		1	10	7	1									3
		5		10	48	14	1									6
الطويل	1			2	4	5										1
	13			24	14	10										2
البسيط					2	2										
					10	4										
السريع					3	3										
					9	6										
الوافر				1	1	6										
				11	4	12										
الرجز					1											
					5											
الرمل						3										1
						6										2
الخفيف					2	4										
					12	8										



المتقارب					1											
					3											
الدوبيت						2										
						4										
المجموع	1	1		4	24	32	1									5
	13	5		45	105	64	1									10
النسبة	2,94		2	89,70		61								7,35		5
المجموع	7,40		18	88,77		215								4,11		10

جدول رقم (1- 2)

اما بالنسبة للملحق والمستدركين :

الملحق والمستدرك

(النسب الواردة تم اسقاط الوحدات المتدافعة النسبة مع غيره منها والأبيات المتكررة)

جدول رقم (1 – 3)

(5) **القصائد** : بلغت 5 قصائد، توزعت على 58 بيتا، أي بنسبة 7,35٪ للوحدات، وبنسبة 23,86٪ بالنسبة للأبيات، وبمعدل 11,6 بيتا لكل قصيدة.

(6) **المقطوعات** : بلغت 26 مقطوعة، توزعت على 110 بيتا، أي بنسبة 38,23٪ للوحدات، وبنسبة 45,26٪ بالنسبة للأبيات.

(7) **النتف** : بلغت 37 نتفة، توزعت على 74 بيتا، أي بنسبة 54,41٪ للوحدات، وبنسبة 30,45٪ بالنسبة للأبيات.

(8) **الأيتام** : لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم (1- 4).

	قصائد	مقطوعات	نتف	ايتام	المجموع الكلي
عدد الأشعار	5	26	37	1	68
النسبة المئوية	7,35	38,23	54,41	1,47	
عدد الأبيات	58	110	74	1	243
النسبة المئوية	23,86	45,26	30,45	0,41	

جدول رقم (1 — 4)

وتوزعت الأشعار على ثلاثة عشر بحرا، وهي على التوالي بحسب نسبة شيوعها في الديوان:

1) الكامل :

جاء بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الظريف، إذ بلغ عدد الوحدات 108 وحدة شعرية، موزعة على 726 بيتا، أي بنسبة 34,37٪ للوحدات، وبنسبة 29,25٪ للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على 20 قصيدة أبياتها 370، وبمعدل 18,50 بيتا للقصيدة الواحدة، وهي نسبة مقاربة للمعدل العام لقصائده، و46 مقطوعة أبياتها 273 بيتا و 41 نتفة أبياتها 82 بيتا، والبحر الكامل بحر موحد التفعيلة، يبنى على تكرار "متفاعلن" ست مرات، وتتكون تفاعيله من ثلاثين مقطعا، مما أكسبه سعة ووفرة في الحركات ميّزته من بقية الأبحر. هذه الميزة جعلته يحتل المرتبة الأولى في العصر الحديث بعد أن كان يحتل المرتبة الثانية[1]، وعلى هذا الأساس من الممكن أن نعد الشاب الظريف من السباقين في هذا المجال بوصفه يمثل مرحلة سابقة.

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 16.

ورد هذا البحر في أشعار الشاب الظريف مجزوءًا[1]، وتاما[2]، الا ان الملاحظ هو ميله الشديد الى استخدام هذا البحر بشكله التام.

والبحر الكامل (يصلح لأكثر الأغراض الشعرية، ويمتاز بجرس واضح)[3] وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله يصلح للأغراض الجادة الفخمة، وفيه من اللين والرقة ما يجعله يصلح لغرض الغزل[4]. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل بالشاب الظريف أن يختار هذا البحر في مقدمة البحور التي نظم عليها، متغزلا أحيانا، ومادحا في أحيان أخرى، ونجد ميلا في هذا البحر نحو الرتابة لولا كثرة الاضمار[5] الذي (يحيل تتابع الحركات الى سكنات متتابعة فتصير متفاعلن الى مستفعلن، والشاعر ينوع بين هذا وذاك بدون قصد منه، فيسلم من الرتابة) [6]، كقوله:

يَا حَبَّذَا نَهْرَ القَصِيْرِ وَمَغْرِبَا ... وَنَسِيْمَ هَاتِيْكَ المَعَالِمِ والرُّبَا

وَسَقَى زَمَانًا مَرَّ بِي فِي ظِلِّهَا ... مَا كَانَ أَعْذَبَهُ لَدَيَّ وأَطْيَبَا[7]

وهذا التغير في بحر الكامل يبيح له أن يحتوي بحر الرجز موسيقيًا[8]. وقد يكون هذا سببا مضافا لأسباب تقدم الكامل على بقية البحور.

---

(1) المجزوء: الجزء-بفتح الجيم- هو أن يسقط من البيت الشعري في دائرته جزءان عند الاستعمال، جزء من آخر الصدر، وجزء من آخر العجز، أي العروض والضرب. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، جامعة بغداد- بغداد، ط/ 1، 1406هـ-1986م: 50.

(2) التام: هو صفة تطلق على البيت اذا ما بني كما جاء في دائرته. ينظر: المصدر السابق: 50.

(3) شرح تحفة الخليل: 177.

(4) ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 246.

(5) الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من مُتَفاعلنْ فتصبح (مُتْفاعلن) وتنقل الى مستفعلن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 156.

(6) شرح تحفة الخليل: 177.

(7) الديوان: 68.

(8) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام- بغداد، العراق، (د. ت): 245.

ومن نظرة خاصة لأعاريض[1] هذا البحر وأضربه[2] في مطلع الشاب الظريف بكل زحافاتها[3] وعللها[4] ونسبة تواترها فيه تبين أنها توزعت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة "مُتَفَاعِلُن": وردت أضربها في المطالع على الوجه الآتي:

[1] ورد ضربها تاما "متفاعلن" ------------ 27 مرة، كقوله:

لِــي مِــنْ هَــوَاكَ بَعِيــدُهُ وَقَرِيبُــهُ وَلَــكَ الجَمَــالُ بَدِيعُــهُ وَغَرِيبُــهُ[5]

[2] ورد ضربها مضمرا "متفاعلن" --------- 11 مرات، كقوله:

وَلَقَــدْ وَقَفْــتُ ضُــحىً بِبَابِــكَ قَاضِــيًا بِــالْلَثْمِ لِلْعَتَبَــاتِ بَعْــضَ الوَاجِــبِ[6]

[3] ورد ضربها مقطوعًا[7] مضمرا "متفاعل" ------ 6 مرات، كقوله:

وَافَــى بِــأَحْمَرَ كَالــشَّقِيقِ وَقَــدْ غَــدَا يَهْتَــزُّ فِيْــهِ بِقَامَــةٍ هَيْفَــاءِ[8]

ولم يرد الضرب مقطوعا فقط، أو حذاء، أو حذّاء مضمرا في أي مطلع من مطالعه.

(ب) العروض مقطوعة "متفاعل" وردت أضربها في المطالع كالآتي:

[1] ورد ضربها مقطوعا "متفاعل" ----------- 9 مرات" كقوله:

لَمَّــا حَــدَا بِــالأَيْمَنِيْنَ يَــسَارُ وَسَــرى اليَمَــانُونَ العَــشِيَّ وَسَــارُوا[9]

---

(1) العروض: هو آخر جزء في الصدر، أي القسم الأول من البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 170.

(2) الضرب: هو الجزء الأخير من العجز. ينظر: المصدر السابق: 153.

(3) الزحاف: تغير يلحق ثاني السبب. ينظر: المصدر السابق: 114.

(4) العلة: هي تغير يطرأ على الأسباب والأوتاد. ينظر: المصدر السابق: 176.

(5) الديوان: 55.

(6) الديوان: 70.

(7) القطع: حذف ساكن الوتد المجموع ثم تسكين المتحرك قبله مثل اسقاط النون واسكان اللام من فاعلن فتصبح فاعل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 203.

(8) الديوان: 35.

(9) الديوان: 150.

[2] ورد ضربها مقطوعا مضمرا "متْفاعلْ" ------------ 3 مرات، كقوله:

حُيِّيتَ يا رَبْعَ الحِمَى بِزَرُودِ مِنْ مُغْرَمٍ دَنِفِ الحَشَا مَعْمُودِ[1]

والقطع لا يرد في العروض الا لغرض التصريع.

(ت) العروض مضمرة "متْفاعلنْ" وردت أضربها في المطالع كالآتي:

[1] ورد ضربها صحيحا "متْفاعلنْ" ------------ 10 مرات، كقوله:

مِنْ خَدِّ أهْيَفَ كَالقَضِيبِ المَايِسِ يَرْنُو بِطَرْفٍ كَالغَزَالَةِ نَاعِسِ[2]

او قوله :

اتــراه لمــا جــار في اخلاقــه علـم الــذي يجــري علــى مــشتاقه[3]

[2] ورد ضربها مقطوعا "متْفاعلْ" ------------ 4مرات' كقوله:

قُلْ لِي بِعَيْشِكَ هَلْ عَلَى هَذَا الجَفَا تَبْقَى قُلُوبٌ أوْ تَدُومُ عُقُولُ[4]

[3] ورد ضربها مقطوعا مضمرا "متْفاعلْ" ------------ 4 مرات، كقوله:

وَافَى بِوَجْهٍ قَدْ زَهَى بِالطَّلْعَةِ الـ ـغَرَّاءِ فَوْقَ القَامَةِ الهَيْفَاءِ[5]

(ث) العروض مقطوعة مضمرة "متْفاعلْ" وردت أضربها بالوجه الآتي:

[1] ورد ضربها مقطوها مضمرا "متْفاعلْ" ------------ 6 مرات، كقوله:

لا تُخْفِ مَا صَنَعَتْ بِكَ الأشْوَاقُ وَاشْرَحْ هَوَاكَ فَكُلُّنَا عُشَّاقُ[6]

---

(1) الديوان: 132.

(2) الديوان: 187.

(3) الديوان / الملحق: 379.

(4) الديوان: 248.

(5) الديوان: 35.

(6) الديوان: 225.

[2] ورد ضربها مقطوعا ُمتَفاعلْ ------------ مرتين، كقوله:

بَالَغْــــتَ بــــالإِعْرَاضِ في إِتْلافِــــي وَوَصَــــلْتَ بَــــيْنَ قَطِيْعَــــةٍ وَتَجــــافِي [1]

(ج) العروض حذّاء مثلها ُمتَفا وتحول الى فَعِلنْ وردت أضربها كالآتي:

[1] ضربها حذّاء مثلها ُمتَفا أو فَعِلنْ وردت 3 مرات' كقوله:

إِمْنَــــعْ جُفونَــــكَ أَنْ تُرِيــــقَ دَمــــي إِنَّ الجُفُــــونَ مَظِنَّــــةَ الــــتُّهَمِ [2]

او كقوله :

ومهفهــــف كالغــــصن في الميــــل عاتبتــــه فــــاحمر مــــن خجــــلِ [3]

[2] ورد ضربها حذّاء مضمرا ُمتْفا أو فَعْلنْ وردت مرة واحدة[4]، كقوله:

أَكَــــذَا بِــــلا سَــــبَبٍ ولا ذَنْــــبِ تُبْــــدِي الــــصُّدُودَ لِمُغْــــرَمٍ صَــــبِّ [5]

و(أحذُّ الكامل أصلح من تامه في موضوعات الرقة واللين لما فيه من نـبرة شـجية مطربـة)[6] الا ان الشاب الظريف لا يميل الى هذا الاتجاه على الرغم من كثرة أشعاره في الغزل.

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 315.

(3) الديوان: 384.

(4)الديوان: 78.

(5) الديوان: 59.

(6) شرح تحفة الخليل: 177.

وقد تحاشى زحاف الوقص[1] ؛ لأنه (ثقيل ناب قلما يقع في الشعر)[2]، وكذلك الخزل[3]، فهو (لا يقل ثقلا ونبوًا عن الوقص ان لم يزد عليه)[4]. هذا بالنسبة للكامل التام، اما بالنسبة لأعاريض واضرب الكامل المجزوء فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة 'متفاعلن' وقد ورد ضربها بالشكل الآتي:

[1] ورد ضربها مجزوءا صحيحا 'متفاعلن' ------------- 6 مرات، كقوله:

مَـــا بَـــيْنَ هَجْــرِكَ والنَّــوَى قَــدْ ذُبْــتُ فِيْــكَ مِــنَ الجَــوَى[5]

او قوله :

مـــاذا اثـــرت علـــى القلـــو ب مـــن الـــصبابة والجـــوى[6]

[2] ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا[7] ------------- مرة واحدة' كقوله:

يـــا ناتفـــا شـــعرات عـــا رضـــه الـــتي ســـاقت وشـــقّت[8]

---

(1) الوقص: من الزحافات المزدوجة، وهو سقوط ثاني متفاعلن بعد تسكينه فيصبح 'مْتفاعلن' ثم 'مفاعلن'. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 270.

(2) شرح تحفة الخليل: 168.

(3) الخزل: هو اجتماع زحافين على تفعيلة 'متفاعلن' هما: الاضمار والطي، فتنقل الى 'متفعلن' بتسكين التاء وحذف الألف وينقل الى 'مفتعلن'. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 74.

(4) شرح تحفة الخليل : 168.

(5) الديوان: 344، وملحق الديوان: 431.

(6) الشاب الظريف (حياته وشعره): المستدرك: 142، وقد ورد البيت من غير تدوير، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الذخائر: بيروت – لبنان، ع 13 – 14، السنة الرابعة، 1432–1424 / 2003: 301 .

(7) الترفيل: هي زيادة سبب خفيف في مربع الكامل وهذه الزيادة هي 'تنْ' وتكون في قافيته على تفعيلة 'متفاعلن' فيصير 'متفاعلاتن' ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 104.

(8) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان ان هذا البيت هو من الدوبيت والذي اوقعه في هذا الوهم خطأ الناسخ في تدوير البيت فقد ورد بهذه الصيغة:

يـــا ناتفـــا شـــعرات عارضـــه الـــ تـــي ســـاقت وشـــقّت

(ب) العروض مجزوءة مضمرة 'متفاعلنْ فتصير 'مستفعلنْ' ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا ----- مرتين كقوله:

قامـــــت حـــــروب الزهـــــر مـــــا   بـــــين الريـــــاض الـــــسندسية[1]

(ت) العروض مجزوءة مرفلة 'متفاعلاتنْ' ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا 'متفاعلاتنْ'----- مرة واحدة كقوله:

انـــــتم لعبـــــدكم أحبـــــه   ولـــــه علـــــيكم حـــــق صـــــحبة[2]

وقد دخل عروضه زحاف الوقص.

(ث) العروض الأخيرة مجزوءة مضمرة مرفلة 'متفاعلاتنْ' ورد ضربها مجزوءا مضمرا مرفلا 'متفاعلاتنْ'----- مرة واحدة كقوله:

عـــــودي الى حـــــسن التـــــأتي   فقـــــد جهلـــــت مـــــن اجتنبـــــتِ[3]

وفي النهاية نلاحظ ميل الشاب الظريف الى استعمال الكامل بشكله المجزوء قليل جدا نسبة الى المجموع العام من أشعاره في هذا البحر.

ونلاحظ أنه لم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المذال[4] او ضربها المقطوع فقط.

وأخيرا فان الكامل بحر متنوع يصلح للاغراض جميعها، فايقاعه متجدد متعاقب، وأنغامه متبدلة من تفعيلة الى أخرى ومن بيت الى آخر، مع ملاحظة زيادة نسبة أشعار الغزل والمديح في هذا البحر وهي زيادة عامة لا تختص بهذا الوزن دون غيره.

---

(1) الديوان: 352، السندس: رقيق الديباج ورفيعه. لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد احمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف – القاهرة: مادة (سندس)، 3 / 2117

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 103.

(4) التذييل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع اخر الجزء بعدما أبدلت النون الفا. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 94.

2) الطويل:

وهو من البحور كثيرة الاستخدام في الشعر العربي ((فليس هناك ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه))[1] الا انه ينسحب إلى المرتبة الثانية من حيث نسبة الشيوع في أشعار الشاب الظريف، حيث نظم فيه 73 وحدة شعرية أبياتها 455 بيت أي بنسبة 16,47٪ للوحدات ونسبة 18,33٪ للأبيات، توزعت على 15 قصيدة أبياتها 233 و 29 مقطوعة أبياتها 165 بيتاً و 28 نتفة، وبيت يتيم واحد لم ينظم غيره.

والبحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة يبنى على فعولن مفاعيلن مرتين في كل شطر. وتفاعيله تتكون من 28 مقطعاً وهو بحر ((يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة لذلك كان اصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول نفس كالمديح والرثاء والعتاب والفخر والاعتذار))[2].

لكن الشاب الظريف نظم أكثر أشعاره على هذا البحر في غرض الغزل ومن ثم المديح ولم ينظم في الرثاء الا القليل، ونفَسه في هذا البحر قصير نسبياً، فمعدل أبيات القصيدة الواحدة يبلغ 15,53 بيتا، ولم ينظم فيه الا تاماً كما ورد في الشعر العربي.

ومن خلال دراسة أعاريض وأضرب هذا البحر في مطالع أشعاره نلاحظ أنها توزعت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مقبوضة[3] مفاعلن ورت أضربها بالشكل الآتي:

1) الضرب مقبوض مثلها مفاعلن ورد -------- 47مرة - أي ثلثي ما نظم على هذا البحر من أشعار - كقوله:

حللت بأحشاءٍ لها منك قاتل   فهل أنت فيها نازل أو منازل[4]

او قوله :

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به   لنا من مهولات الذنوب تخلّص[5]

---

(1) موسيقى الشعر: 53.

(2) شرح تحفة الخليل: 104.

(3) القبض: من الزحافات، ويتم في التفعيلة بحذف خامسها الساكن كما في (فعولن- فعول) و (مفاعيلن، مفاعلن)، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 191.

(4) الديوان: 200.

(5) الديوان: 192.

او قوله :

مرونـــــا بحمـــــام كأنـــــا بحجـــــة وقـــد عقـــدت منـــا المـــآزر لحـــرمُ[(1)]

2) ورد ضربها تاماً " مفاعيلنْ " ------- 13 مرات كقوله:

لعمـــرك مـــا الفخـــر العراقـــي ميـــت وإن كـــان مـــا بـــين القبـــور لـــه قـــبرُ[(2)]

او قوله :

إذا انتقد الدينار شبّهت كفّه

لدى واضح الدينار في وضح الكفُ[(3)]

او قوله :

واي محب يلتقي الحب قلبه

فيثبت وقتا ثم يطمع في صبرِ[(4)]

3) ورد ضربها محذوفاً [(5)] "مفاعي" -------- مرة واحدة كقوله:

لنـــا صـــاحب لا يرعـــوي لفـــضيلة فلـــيس لـــه عقـــل ولا للويـــه[(6)]

---

(1) د يوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 300، وقد انفرد الدكتور الجراخ بذكر هذه القطعة.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: الملحق: 376.

(4) د يوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 299، وقد انفرد الدكتور الجراخ بذكر هذه القطعة .

(5) الحذف: هو اسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 61.

(6) الديوان: 351.

(ب) العروض تامة "مفاعيلن" – لغرض التصريع – وردت أضربها كالآتي:

– ورد الضرب تاماً مثلها "مفاعيلن" -------10 مرات :

لنـا سـكرة مـن خمـر مقلتـك النـشوى تحـوذ علـى ضـعف العقـول فـلا تقـوى[1]

او قوله :

تهـيم ببـدر ثـم ترجـو لـه قربـا لعمـري لقـد حاولـت ممتنعـا صـعبا[2]

او قوله :

عـذارك مـن نـد يجـل عـن النِـدِّ وريقـك شـهدٌ لا كرامـة للـشهدِ[3]

(ت) وأخيرا العروض محذوفة – مفاعي – ورد ضربها محذوفاً أيضا مرتين ولا يرد العروض محذوفا الا لغرض التصريع كقوله:

حـديث غرامـي في هـواك قـديم وفـرط عـذاب في هـواك نعـيم

بمـا شـئت عـذّب غـير سـخطك أنـه وصـدّق ولائـي في هـواك الـيم[4]

ويلاحظ هنا دخول زحاف القبض على فعولن التي اصبحت فعول وهي قد اعتمدت في التفعيلة الأخيرة قبل الضرب المحذوف، اذ تلتزم في هذا الموضع وتسمى بالاعتماد[5] ولم يدخل عليه زحاف الكف[6]. ويلاحظ ان الشاب الظريف لم ينظم في الاضرب الشاذة لهذا البحر، كالضرب

---

(1) الديوان: 345.

(2) الديوان: الملحق: 359.

(3) الديوان: الملحق: 364.

(4) الديوان: 300.

(5) **الاعتماد:** هو الحشو في البيت من غير الضرب والعروض وهو عند الجمهور لا يطلق الا على قبض فعولن في الطويل اذا كان قبل الضرب المحذوف وعلى سلامة نونه قبل الضرب الابتر في المتقارب. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 178.

(6) **الكف:** هو حذف السابع الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن ليبقى مفاعيل، ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 225.

المقصور[1] "مفاعيل" وعروضها المحذوفة والضرب التام سوى ما ذكرناه آنفاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف.

{3} البسيط:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على التكرار "مستفعلن فاعلن" اربع مرات. ويتكون من 28 مقطعاً. والملاحظ ان الشاب الظريف يميل إلى البحور الطويلة كثيرة المقاطع (الكامل، الطويل، البسيط، الوافر) وهو بذلك يجاري القدماء الذي كانوا يميلون إلى الاوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرها على المجزوءات[2].

وقد ورد هذا البحر تاماً ومجزوءاً -مخلعاً[3]- في شعر الشاب الظريف الا ان نسبة الثاني إلى الاول هي غيض من فيض، فقد نظم بشكله الاول 39 وحدة شعرية أبياتها 375 بيت توزعت على 12 قصيدة أبياتها 269، و 16 مقطوعة أبياتها 84 و 11 نتفة.

ونظم بشكله المخلع 14 وحدة شعرية فقط اقتصرت على مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات و 13 نتفة، ليبلغ المجموع الكلي لهذا البحر 49 وحدة شعرية أبياتها 390 أي بنسبة 13,6 للوحدات، ونسبة 41، 17 للأبيات.

وقد يعزى قلة نظم الشاب الظريف في المخلع على الرغم من ((ان المحدثين من شعراء العصر العباسي وما بعده استحسنوه واستخفوه وأكثروا من النظم فيه))[4] إلى ما فيه ((من إيقاع ثقيل مضطرب))[5] ربما يكون قد تنبه إليه الشاعر فتحاشاه الا في بعض النتف التي يغلب على الظن أنه نظمها بدافع إثبات مقدرته أو مجاراةً لبقية الشعراء.

---

(1) **القصر**: من العلل ويتم بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء واسكان المتحرك قبله. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 198.

(2) موسيقى الشعر: 192.

(3) **المخلع**: اذا التزم الشاعر الخبن في العروض والضرب المقطوعين – هو التزام غير لازم، ينظر: شرح تحفة الخليل: 135.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل: 138.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 138.

والمتتبع للتام من أعاريض هذا البحر وأضربه يلاحظ أن العروض المخبونة[1] والضرب المخبون يأتيان بالمرتبة الأولى ذلك ان الخبن هنا ((زحاف مستحسن))[2].

(أ) العروض مخبونة 'فعلن' وقد وردت أضربها بالشكل الآتي:

1) ورد ضربها مخبوناً 'فَعِلنَ' --------- 29 مرة كقوله:

أرض الاحبـــة مـــن ســـفح ومـــن كُثُـــبِ   ســـقاك منهمـــرُ الانـــواء مـــن كَثَـــبِ[3]

او قوله :

يا اقتل الناس الحاظا وأعذبهم

ريقا متى كان فيك الصابُ والعسلُ[4]

او قوله :

بلا غية للبدر وجهك اجملُ

وما انا فيما قلته متجملُ[5]

2) ورد ضربها مقطوعاً ' فاعلن ' أو ' فعلنْ ' --------- 5 مرات كقوله:

يـــا طـــائراً نـــاحَ إذ طـــاح الحمـــام بـــه   هيَّجـــتَ للـــصبُ يـــوم الحـــزنِ أحزانـــا[6]

(ب) العروض مقطوعة ' فاعل ' أو ' فعلن ' ورد ضربها مقطوعا مثلها ' فعلن ' أيضاً 4 مرات :

يـــا راقـــد الطـــرف مـــا للطـــرف إغفـــاءُ   حـــدث بـــذاك فمـــا في الحـــب إخفـــاءُ

---

(1) الخبن: حذف الثاني الساكن من التفعيلة. (فعولن) تصبح (فعلن). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 70.

(2) شرح تحفة الخليل: 135.

(3) الديوان: 72.

(4) الديوان: الملحق: 380.

(5) المصدر نفسه: 381.

(6) الديوان: 326.

إن الليالــــي والأيــــام مـــــن غزلـــــي في الحـــسن والحـــب أبنـــاء وأنبـــاء[1]

ويلاحظ ان القطع في العروض جاء لغرض التصريع، وان العروض في البيت الثاني مخبونة، وهذا هو المشهور من عروض وضرب البسيط التام التي نظم عليها الشاب الظريف. أما مجزوءه، فالملاحظ فيه أنه لم ينظم على العروض المجزوءة والمقطوعة والضرب المقطوع، والسبب في ذلك يعود إلى ميله إلى الاوزان الطويلة، فلم ينظم فيه سوى ما نظمه على ما يعرف بمخلع البسيط الذي نظم فيه كما أسلفنا 14 وحدة شعرية جاءت مطالعها جميعاً عَلَى العروض المجزوءة المخبونة المقطوعة 'مفعولن' وضربها مثلها كقوله:

هـــــذا الفقـــــير الـــــذي تـــــراه كـــــالفرخ ملقـــــى بغـــــير ريـــــش[2]

فقد سخره لأغراض غير جادة – كالتهكم والتندر واللهو-. وهذا يؤكد القول السابق بأنه نظم فيه لإثبات مقدرته لا أكثر.

{4} الوافر:

بحر موحد التفعيلة يتألف من تكرار 'مفاعلتن مفاعلتن فعولن' مرتين مكوناً ثلاثين مقطعاً متوافر الحركة – ويأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة من حيث نسبة الشيوع في الشعر العربي[3]. وفي أشعار الشاب الظريف جاء بالمرتبة نفسها ولكن في عدد الابيات. أما بالنسبة للوحدات فيأتي بالمرتبة الخامسة اذ بلغ عددها 39.وحدة شعرية أبياتها 189 بيتاً توزعت على 6 قصائد أبياتها 81 بيتاً أي بمعدل 13,15 بيتاً للقصيدة الواحدة. ويلاحظ أنه نفسه يقصر كلما قل نظمه في أي بحر إلا في بعض الحالات، و11 مقطوعات أبياتها 64 بيتاً و 22 نتفة.

والبحر الوافر ((يمتاز بتدفقه وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته، فهو وزن خطابي إن صح التعبير، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، يصلح لمثل موضوعات الفخر والهجاء والمدح كما يصلح للغزل

(1) الديوان: 29.

(2) الديوان: 190.

(3) موسيقى الشعر: 187.

والرثاء وما إليهما))[1]. وهذا التدفق والتلاحق والسرعة يخفف منها دخول العصب[2] على تفاعيله وهو ((زحاف سائغ يكثر دخوله في البحر الوافر))[3].

أما بالنسبة لأعاريضه وأضربه فقد وردت تامة ومجزوءة، إلا ان الغلبة كانت للتام لميله إلى البحور الطويلة كما أسلفنا.

- العروض الأولى مقطوفة[4] ' فعولنْ وردت أضربها كالآتي:
- ورد ضربها مقطوفا ' فعولن ' --------33 مرة كقوله :

جـــلا ثغـــراً وأطلـــع لـــي ثنايـــا يـــسوق إلى الحـــبُ بهـــا المنايـــا[5]

او قوله :

تغنـــــــــــت في ذرى الاوراق ورق ففـــي الافنـــان مـــن طـــرب فنـــونُ[6]

- أما مجزوء الوافر فلم يرد إلا بشكل مقتضب في أشعار الشاب الظريف وقد اقتصر على:

(أ) العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المجزوء الصحيح – مفاعلتن- وقد ورد اربع مرات كقوله:

رشـــــيق القامـــــــةِ النـــــضرةْ لقـــــد أصـــــميتَ بـــــالنظرةْ[7]

(ب) وقد وردت عروضه مجزوءة صحيحة وورد ضربها مجزوءا معصوبا مرة واحدة كقوله:

ولحـــــــويٌّ لـــــــه نغـــــــمٌ يحـــــارُ بوصـــــفهِ الـــــذِهنُ[8]

(1) شرح تحفة الخليل: 153.

(2) العصب: هو إسكان الخامس المتحرك كما يحصل في – مفاعلتن- ثم تنتقل إلى – مفاعيلن-. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 171.

(3) شرح تحفة الخليل: 151.

(4) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله، ولا يكون إلا في بحر واحد هو الوافر الذي هو رابع البحور عند الخليل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 204.

(5) الديوان: 347.

(6) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 301.

(7) الديوان: 162.

(8) الديوان: 324.

(ت) ووردت أيضاً العروض مجزوءة معصوبة وورد ضربها مجزوءا معصوبا– مفاعلتن– مرتين كقوله:

كلفـــــــت بمحـــــــــبٍ مـــــــــستوفي فهـــــل مــــن آخـــــذ بيـــــدي[1]

او قوله :

تـــــرى يـــــا جـــــيرة الـــــشعبِ يُـــــسَرُّ بوصـــــلكم قلـــــبي[2]

{5} السريع:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على "مستفعلن مستفعلن مفعولات" في كل شطر. جاء هذا البحر المرتبة الرابعة من حيث عدد الوحدات حيث بلغت 39 وحدة شعرية، والمرتبة السادسة من حيث عدد الأبيات حيث بلغت 127 أي بنسبة 8,80٪، ونسبة 5,11٪ للأبيات. توزعت هذه النسبة على قصيدة واحدة و 16 مقطوعة و22 نتفة مجموع أبياتها على التوالي 12، 71، 44، والبحر السريع ((بحر صعب المراس غير مألوف مع أنه من البحور القديمة في الشعر العربي ؛ لذلك نفر منه ومن موسيقاه الشعراء، ولعل الذين لم ينظموا فيه إلا حباً في التنوع جاهدين أنفسهم عليه))[3]. ولعل هذا الجهد هو الذي حدا بالشاب الظريف أن يكون مقلاً في القصائد فلم ينظم فيه إلا واحدة. وقد يكون اكثاره من نظم المقطوعات والنتف راجعاً إلى حب التنوع ومحاولة إثبات مقدرته في ركوب البحر على هذه الشاكلة. والملاحظ في هذا البحر خلّوه من التصريع بعد أن كان في السابق يحرص عليه، وقد يعود ذلك إلى طبيعة هذا البحر المضطرب[4].

(1) الديوان: 138.

(2) الديوان: الملحق: 360.

(3) موسيقى الشعر: 90.

(4) موسيقى الشعر: 90.

* أما بالنسبة لأعاريضه وأضربه فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مطوية مكشوفة[1] "فاعلن" وردت أضربها كالآتي:

1) ورد ضربها مطوياً مكشوفاً كذلك "فاعلن" ------ 20 مرة كقوله:

الـــدمع هـــامٍ والحـــشا هـــائمٌ   والجفـــن دامٍ والجـــوى دائـــم[2].

او قوله :

ظـــبي لـــه في كـــل قلـــب هـــوى   قـــد حكـــم الله بتخليـــدهِ[3]

او قوله :

كأنهـــا الـــبرق خـــلال الـــسما   مـــن فـــوق غـــيم لـــيس بالكـــابي[4]

2) ورد العروض أصلماً "فعلن" ----- 12 مرات كقوله:

لا تنكـــروا إحراقـــه في الهـــوى   قلـــبي فمـــا ذاك مـــن عـــارِ[5]

---

(1) الطي: حذف الساكن الرابع من التفعيلة. الكشف: هو إسقاط سابع مفعولات ليبقى "مفعولاً" فينتقل إلى مفعولن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: (ص 165، 220) وبالطي والكشف تصبح مفعلاً فتنتقل إلى فاعلن.

(2) الديوان: 291.

(3) الديوان: الملحق: 367.

(4) الشاب الظريف (حياته وشعره) المستدرك: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 298.

(5) الديوان: 175.

او قوله :

لــــو كنـــت فينــا ولهـــا مغرمـــا   شـــغلت بالحـــب عـــن الـــشكوى[1]

2) ورد الضرب مطوياً موقوفاً[2] " فاعلان " ------- 4 مرات كقوله:

أخجلـــت بـــالثغر ثنايـــا الاقـــاح   يـــا طـــرّة الليـــل ووجـــه الـــصباح[3]

(ب) العروض مطوية موقوفة " فاعلان " والضرب مطوي موقوف مثلها "فاعلان" وردت مرتين كقوله:

في غزلـــي مـــن لحـــظِ ذاكَ الغـــزالْ   أخبـــار صـــب قتلتـــه النبـــالْ[4]

هذا ولم ينظم الشاب الظريف في العروض المخبولة[5] المكشوفة وضربها المخبول المكشوف مثلها ولا على مشطور[6] السريع المكشوف العروض والضرب، ولا على العروض المشطورة الموقوفة وضربها مثلها. فالشاب الظريف أكثر ما نظم فيه بشكله الشائع "فاعلن" "فعلن" لأنهما ((أكثر خفة ورقة))[7].

{6} المنسرح :

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على – مستفعلن مفعولات مستفعلن – مرتين، صوّره البعض بصورة الراقص المتكسر[8] والبعض الآخر نعته بالصعب العسر[9] حاله كحال السريع الذي السريع الذي يضارعه في التفاعيل.

---

(1) الديوان: الملحق: 389.

(2) الوقف: هو تسكين آخر مقطع قصير في تفعيلة مفعولات. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية. د. صفاء خلوصي، لبنان- بيروت، ط3، 1966: 145.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 281.

(5) الخبل: هو حذف الثاني الساكن من "مستفعلن" بالخبن، ثم حذف الرابع الساكن بالطي منه، فيصبح "مفعلن" وينتقل إلى "فعلتن" ويسمى ((بالزحاف المزدوج)). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 69.

(6) الشطر: حذف نصف البيت، ويسمى مشطوراً، المصدر السابق: 141.

(7) شرح تحفة الخليل: 233.

(8) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 188.

(9) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 19.

لكن الشاب الظريف نظم فيه نسبة لا بأس بها على الرغم من أن هذا البحر قد هُجر لاختلاف موسيقاه عن جنس الموسيقى الشائعة في الأوزان الأخرى[1] فكأنه كان يحاول ان يعيد الحياة لهذا البحر ويكثر منه في شعره، ومع كونه شاعراً غزلاً كان لزاماً عليه ان ينحى غير هذا المنحى فيبحث عن التناسق والرقة واللين والموسيقى العذبة، وجاء هذا البحر بالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات، والخامسة من حيث عدد الابيات حيث بلغت 19 وحدة شعرية أبياتها 144 توزعت على 4 قصائد أبياتها 88 بيتاً و9 مقطوعات أبياتها 44 بيتاً و6 نتف. وكانت نسبة الوحدات 4,28٪ والابيات 5,80٪ أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضربه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مطوية "مستَعِلُنْ" وتصير "مفتعلن" وردت أضربها كالآتي:

1) الضرب مطوي "مفتعلن" واجب الطي ورد 10 مرات كقوله:

كيف خلاصي من الذي أجدُ قد أعوز الصبرُ عنه والجلدُ[2]

2) ورد الضرب مقطوعاً "مفعولن" -------- 5 مرات كقوله:

حتام يلحى عليك من خلت الـ أحشاءُ مِنه من لاعجِ الحَزَنِ[3]

وقد زعم البعض ان الشعراء العباسيين قد أكثروا من النظم على هذا الضرب[4] وزعم البعض الآخر ان ما جاء من ذلك الشعر العباسي قليل[5]. وفي نظرة إلى أشعار الشاب الظريف نجده مقلاً في هذا الضرب فلم ينظم فيه سوى مقطوعة واربع نتف.

(ب) العروض مقطوعة "مفعولن" ورد ضربها مقطوعاً مثلها "مفعولن" والقطع في العروض لغرض التصريع، ------ وردت مرتين كقوله:

نعم هِيَ الدارُ من يناديها وقد حِمتُ عند حيٍّ ناديها

أجلّها في الهوى وأكرمها ان أمتَعَ الودُّ غير ناديها

(1) شرح تحفة الخليل: 247.

(2) الديوان: 119.

(3) الديوان: 334، والبيت ورد في الديوان من غير تدوير والصحيح ما اثبت.

(4) شرح تحفة الخليل: 240.

(5) موسيقى الشعر: 97.



كـــم راقـــني مـــن ربيـــع أربعهـــا زاهرهــــا بهجـــــة وزاهيهــــــا[1]

والضرب ورد مؤسساً وقد يرد مردوفاً[2] وهو لازم. وكثيراً ما يدخل الخبن والطي تفاعيل هـذا البحر وحسب مبدأ المعاقبة[3]. والملاحظ ايضا ان الشاب الظريف لم ينظم على العروض المنهوكة[4] المكشوفة أو المنهوكة الموقوفة وأضربها الـتي مثلـها. ونظـم موشـحة واحـدة علـى هـذا البحـر مقطوعـاً وضربها مطوي:

بـــدر عـــن الوصـــل في المـــرى عـــدلا

مـــا لـــي عنـــه إن جـــار أو عـــدلا مـــذهبْ (5)

{7} الرجز:

الرجز يأتي تاماً ومجزوءاً ومنهوكاً، كما يأتي مصرعاً[6]. إلا ان الشاب الظريف لم يـنظم فيـه إلا تاماً ومجزوءاً فقط، اقتصر فيه على 3 قصائد وبعض المقطوعات والنتف.

---

(1) الديوان: 348.

(2) **التأسيس**: ألف تقع قبل حرف الروي مفصولة عنه بحرف واحد سمي الدخيل. شرح تحفة الخليـل: 352. والردف: هو الألف أو الواو أو الياء قبـل حـرف الـروي في القافيـة ويكـون سـاكناً. معجـم مصطلحات العروض والقوافي: 101.

(3) **المعاقبة**: هي أن يتقابل سببان في جزئين، فهما يتعاقبان سقوط الحرف الساكن، يسقط احـدهما لثبوت الآخر، ويثبتان جميعاً ولا يسقطان جميعـاً. ينظـر: معجـم مـصطلحات العـروض والقـوافي: 173.

(4) **النهك**: هو اسقاط ثلثي أجزاء البيت. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 249.

(5) الديوان: 3533.

(6) الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعـة النجـف، النجـف، ط1، 1974م: 90. **المصرع**: هو ما يسمى بالمزدوج وهو ان يأتي الشاعر بقـصدة كاملـة مبنيـة علـى مصراعين فقط، وزنها واحد وإن اختلفت القوافي. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 117.

وقلة نظمه في هذا البحر قد ترجع إلى اقتراب هذا البحر من لغة العوام ((فهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الشعبية))[1] ؛ لذلك لم يشهد هذا البحر إلا مراحل قليلة من الازدهار، فقد ((ظل الرجز مهملاً لا يلجأ اليه الشاعر إلا في النادر من الأحيان))[2]. لذلك جاء بالمرتبة السابعة من حيث عدد الابيات وبالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات.

~~وبحر الرجز بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار "مستفعلن" ثلاث مرات في كل شطر، وقد ورد~~ بشكله التام في 11 وحدة شعرية أبياتها 36 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة أبياتها 11 بيتاً، و3 مقطوعات أبياتها 11 بيتاً، و 7 نتف.

أما مجزوء الرجز فقد نظم فيه 7 وحدات توزعت على قصيدتين أبيتها 30 بيتاً، ومقطوعتين من 9 أبيات، و4 نتف، لتكون بمجموعها 19 وحدة شعرية مجموع أبياتها 84 بيتاً أي بنسبة 4,28٪ للوحدات، ونسبة 3,38٪ للأبيات.

- أما أعاريضه وأضربه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة "مستفعلن" وردت أضربها بالشكل الآتي:

1) ورد ضربها تاماً مثلها "مستفعلن" ----- 5 مرات كقوله:

حـــيٌ غـــزالاً ســـلَّ مـــن أجفانـــهِ   عـــضباً غَـــدا يقتـــلُ في أجفَانِـــهِ[3]

2) ورد ضربها مقطوعاً "مستفعل" ----- مرة واحدة كقوله:

يـــوم أتانـــا بـــرده في بـــردةٍ   أضـــحى بهـــا مثـــلَ الحديـــد المـــاءِ[4]

3) ورد الضرب مخبوناً "متفعلن" ------ مرة واحدة أيضاً كقوله:

يـــا قمـــراً رأيتـــه في مـــأتمٍ   مـــنْ حزنـــهِ شـــقّ علـــى شـــقيقهِ[5]

---

(1) موسيقى الشعر: 129.

(2) شرح تحفة الخليل: 203.

(3) الديوان: 338.

(4) الديوان: 32.

(5) الديوان: 239.

(ب) العروض مخبونة "متفعلن" ورد ضربها مخبوناً مثلها 3 مرات كقوله:

مثـــل الغـــزال نظـــرة ولفتـــة   مـــن ذا رآهٌ مقـــبلاً ولا افـــتتن[1]

- أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت مطالعه بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة مخبونة "متفعلن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها مرتين كقوله:

هـــذا الـــذي أحبُّـــهُ   قـــاسٍ علـــيَّ قلبـــهُ[2]

(ب) العروض مجزوءة تامة "مستفعلن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً "مفتعلن" مرة واحدة كقوله:

منيِّـــر وجـــدي بـــهِ   أكتمـــهُ ويظهـــرُ[3]

(ت) العروض مجزوءة تامة "مستفعلن" ضربها مجزوءاً مخبوناً "متفعلن" مرتين كقوله:

خـــطُّ العـــذار ان بَـــدَا   أســـعد منـــه حظُّـــهُ[4]

(ث) العروض مطوية – مفتعلن – والضرب صحيح مرة واحدة كقوله:

إنَّ الـــذي منزلـــهُ   مـــن ســـحْبِ دمعـــي أمْرَعـــا[5]

(ح) العروض مطوية والضرب مجزوء مخبون :

مـــسك وخمـــر وبَـــرَدْ   رضـــابه لـــذا رقَـــدْ[6]

وأخيراً فالملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على مشطور الرجز أو منهوكه أو مصرعه، وإن زحاف الخبن والطي والخبل ((تبدو سائغة غير نابية عن الذوق))[7]. والشاب الظريف اكثر من استعمال الخبن والطي عدا الخبل، ولعله استثقله كقوله:

---

(1) الديوان: 339 ، وقد سقطت (ذا) من البيت في الديوان ولا يستقيم الوزن الا بها.

(2) الديوان: 56.

(3) الديوان: 201.

(4) الديوان: 208.

(5) الديوان: 170.

(6) الديوان: الملحق: 367.

(7) شرح تحفة الخليل: 202.

حـيٌّ غـزالاً سـلَّ مـن أجفانِـهِ عـضْباً غـدا يقتـلُ في أجْفانِـهِ
فالسّحر مـا اسـتُنبِطَ مـن لحاظِـهِ والـدُّرُ مـا اسـتودِعَ في مَرجانِـهِ
كـمْ بـتُّ أجـني مـن جنـى خـدِّهِ ورداً نمـا فـوقَ غُـصونِ بانِـهِ[1]

فقوله: "حي غزالاً" و "يقتل في" و "استنبط من" و "تودع في" كلها مطوية.

{8} الرمل:

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار (فاعلاتن) ثلاث مرات في دائرته وقد ورد هـذا البحـر تامـاً ومجزوءاً. والملاحظ ان الشاب الظريف في هذا البحر يكسر القاعـدة الـتي سـار عليهـا سـابقاً في اغلـب البحور، فجاء اغلب نظمه فيه من المجزوء، والسبب في ذلك يعود إلى أن ((الرمل بحر رقيق وراقص، ولا سيما المجزوء منه لذلك أكثر منه شعراء الغزل))[2] لذلك نرى الشاب الظريف يميل إلى نظـم المجـزوء في إطار هذا البحر، وهو مقلٌ في الإطار العام لديوانه. ولهذا السبب نفسه عول عليه أصحاب الموشحات[3] فنظم الشاب الظريف موشحة واحدة مطلعها:

قمـرٌ يجلـو دجـى الغلَـسِ بهـرَ الأبـصار مـذ ظهـرا[4]

وهو بحر ورد بقلة في ديوانه، وأشعار الشاب الظريف فيه تلونت بين الشكوى والغزل. وقد ورد هذا البحر في المرتبة الثامنة لأشعاره، اذ بلغ مجموع الوحدات 19 وحـدة أي بنسبة 4,28٪ أبياتهـا 59 بيتاً، ونسبتها 2,37٪ وقد توزعت علـى 13 مقطوعـة مـن 62 بيتـاً، و12 نتفـة، والملاحـظ أن الـشاب الظريف لم ينظم في هذا البحر ولا قصيدة واحدة. والسبب كما قد مر آنفاً هو أن هذا البحر بحر راقـص والغناء والرقص لا يحتاجان إلى اطالة النفس فيهما.

---

(1) الديوان: 338.

(2) شرح تحفة الخليل: 219.

(3) المصدر نفسه: 219.

(4) الديوان: 354.

- أما بالنسبة لأعاريضه وأضربه التي وردت في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض محذوفة "فاعلن" ورد ضربها محذوفاً "فاعلن" مرة واحدة كقوله:

لـــــي فـــــود وفـــــؤاد يرتجـــــي طيـــب وصـــل مـــنكم بسـالهجر لاذا[1]

(ب) العروض محذوفة "فاعلن" وضربها محذوف مخبون وردت مرتين كقوله:

مُلبســي مـــن هَجـــرو ثـــوبَ الـــضنى ومـــذيبُ القلـــبِ حزنـــاً وعَنـــا

فـــبمن أعطـــاك يـــا كـــلُّ المنـــى قامـــةً تـــزري بأعطـــافِ القنـــا[2]

وقد جمع بين ضربين، ضرب مخبون "فعلن" وضرب سالم "فاعلن" وكلاهما تستريح له الأذن[3].

او قوله :

مـــا رأينـــا ضـــربة مـــن صـــارم نكـــست الـــسف علـــم[4].

أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت أعاريضه وأضربه في المطالع بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة مخبونة "فعلاتن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها 6 مرات كقوله:

كـــان مـــا كـــان وزالا فـــاطّرح قيـــل وقـــالا[5]

(ب) العروض مجزوءة صحيحة "فاعلاتن" وردت أضربه بالشكل الآتي:

1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً "فاعلاتن" ثلاث مرات كقوله:

ان تبـــــدوا أو تثنـــــوا فبـــــدور في غـــــصون[6]

(1) الديوان: 147.

(2) الديوان: 325.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 83.

(4) الديوان: الملحق: 387.

(5) الديوان: 263.

(6) الديوان: 336.

و قوله :

اهيـــــــف كالبــــــــدر يــــــــصلي في قلـــــــوب النــــــاس نـــــــارا[1]

2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً "فِعلاتن" ثلاث مرات كقوله:

بــــــــأبي أفـــــــدِي حبيبـــــــاً تـــــــيّمَ القلـــــبَ غَرَامـــــا[2]

والملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على العروض المحذوفة وضربها التام أو ضربها المقصور[3] أو العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المسبغ[4] أو المحذوف. والخبن من أكثر الزحافات التي دخلت عليه فضلا عن الكف بنسبة أقل.

{9} الخفيف:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على –فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن– في كل شطر وقد ورد تاماً ومجزوءاً في أشعار العرب. إلا ان الشاب الظريف لم ينظم فيه إلا بشكله التام، وهو ((بحر يجنح صوب الفخامة ويمتاز بوضوح النغم واعتداله))[5] ((وموسيقاه بارزة))[6] ((ويجنح نحو الرقة واللين في بعض الأحيان مما جعله صالحاً للغزل والرثاء ؛ لذلك أكثر الشعراء من النظم عليه في القديم والحديث))[7] وإن كان الشاب الظريف قد أكثر منه في الغزل إلا أنه لم يكثر من النظم على هذا البحر قياساً إلى بقية البحور.

---

(1) الديوان: الملحق: 370.

(2) الديوان: 309.

(3) القصر: وهو حذف ساكن السبب الخفيف الاخير وتسكين ما قبله وهو علة ملزمة (فاعلاتن) تصبح (فاعلات)، فن التقطيع: 135.

(4) التسبيغ: زيادة حرف ساكن إلى سبب خفيف في آخر الجزء، ولا يكون إلا في المجزوء من بحر الرمل: ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/ 195-196)

(6) شرح تحفة الخليل: 259.

(7) دراسات في النص الشعري "العصر العباسي"، د. عبدة بدوي، مطبعة قاصد خير- القاهرة، 1977م: 90.

ونظم فيه 19 وحدة شعرية أبياتها 104 أي بنسبة 4,28 للوحدات، و 4,19 للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على قصيدتين أبياتها 28 بيتاً، و 11 مقطوعة أبياتها 64 بيتاً، و 6 نتفة، ليكون بذلك المرتبة التاسعة بالنسبة للوحدات، والمرتبة السابعة بالنسبة للأبيات.

- أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضربه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض صحيحة "فاعلاتن" وردت أضربها بالشكل الآتي:

1) ورد ضربها صحيحا مثلها (فاعلاتن) ------- 7 مرات كقوله:

ليتَ شِعْري من قدْ أحلَّ الخِياما   حفظ العهْدَ أم أضاعَ الذِّمَامَا[1]

او قوله :

قام يسعى ليلا بكأس الحميَّا   شادنٌ أحور جميل المحيَّا[2]

2) ورد ضربها مخبونا "فعلاتن" ---------- 4 مرات كقوله:

ما عَهِدْنا كَذَا تكونُ الرِفاقُ   كلَّ يومٍ تجنُّبٌ وفِرَاقُ[3]

(ب) العروض مخبونة "فعلاتن" وضربها صحيح وردت 3 مرات كقوله:

عنَّ لي دميةٌ ولاح هلالا   وانثنى صعدةً وفرَّ غزالا[4]

(ت) العروض مشعثة[5] "فالاتن" وتصير "مفعولن" ورد ضربها مثلها 5 مرات. ((والتشعيث أكثر ما يسوغ هنا إذا كان الضرب مردفاً... فإذا شُعّث غير المردف لا يستريح إليه الطبع))[6]. وقد

---

(1) الديوان: 310.

(2) الديوان: الملحق: 390.

(3) الديوان: 227.

(4) الديوان: 261.

(5) **التشعيث**: هو تغير يلحق فاعلاتن المجموعة الوتد – فتصير على وزن مفعولن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 142.

(6) شرح تحفة الخليل: 258.

وقد يكون الشاب الظريف تنبه إلى هذه المسألة فنظم إلى هذه المسألة فنظم فيه بضربه المردف[1] كقوله:

لا خلـــت مـــن ســـناكم الأحيـــاءُ فـــيكم تنجلـــي بهـــا الظلمـــاءُ[2]

او قوله :

بـــأبي شـــادنٌ غـــدا الوجـــه منـــه يُخجـــلُ الـــنيرين بالاشـــراقِ[3]

او قوله:

بـــدويٌ كـــم جـــدَّلت مقلتـــاهُ عاشـــقا في مقاتـــل الفرســـانِ[4]

وأهم الزحافات التي دخلت عليه زحاف الخبن والتشعيث.

{10} المجتث:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على تكرار – مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن – مرتين. إلا أنه لم يرد غير مجزوء. رباعي الاجزاء[5].

والبحر المجتث فيه ((رنّة عذبة وانه من الابحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والامتاع[6])). ولرنته العذبة وظفه الشاب الظريف في غرض الغزل لم يتعد فيه إلى غيره، إلا في نتفة واحدة في المديح. ولم يكن هناك مجال للاطالة، فأغلب الوحدات التي نظمها كانت من النتف والمقطوعات ما خلا قصيدة واحدة. وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن أغلب الشعراء كانوا ((ينظمون من مقطوعات قصيرة – أغلب الظن – انها كانت تلحن وتغنى))[7].

---

(1) الردف: هو الألف أو الواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية، ويكون ساكناً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101.

(2) الديوان: 32.

(3) الديوان: الملحق: 379.

(4) الديوان: الملحق: 388.

(5) شرح تحفة الخليل: 279 – ولم يرد تاماً إلا شذوذاً–.

(6) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/ 194).

(7) موسيقى الشعر: 115.

والملاحظ ان الشاب الظريف كان مقلاً في نظمه وفي طول نفسه. وقد نظم فيه 9 وحدات أبياتها 35 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة من 13 بيتاً، ومقطوعة واحدة من 5 أبيات و7 نتف.

- أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضربه فقد وردت مجزوءة وجوباً كما هو شائع في الشعر العربي وكالآتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة فاعلاتن

1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً فاعلاتن ------ 5 مرات كقوله:

يـــا قلـــب صـــبراً لنـــارِ كوتـــكَ في الحـــبْ كيّـــا[1]

2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً فِعلاتن ----- مرة واحدة كقوله:

يـــا مـــن بقلـــبي غـــرام عليـــه لـــيس بخـــافي[2]

(ب) العروض مجزوءة مخبونة – فِعلاتن – وردت أضربها بالشكل الآتي:

1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً – فاعلاتن – مرتين كقوله:

يـــن أباحـــك قتلـــي عـــلامَ حرّمـــتَ وصْـــلي[3]

2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً – فِعلاتن- مرة واحدة كقوله:

قـــالوا حبيبـــك فيـــه حـــبٌّ يلـــوح بخـــدٍّ[4]

والملاحظ ان اغلب ما نظمه في الغزل إلا أن ذلك لا يجعله مختصاً به دون غيره فضلا عن شيوع زحاف الخبن في هذا البحر اكثر من غيره.

(1) الديوان: 348.

(2) الديوان: 224.

(3) الديوان: 270.

(4) الديوان: 137.

{11} المتقارب:

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار – فعولن – ثمان مرات. هذا التكرار ((يتطلب الاندفاع وراء النغم كما يندفع التيار من غير توقف لذلك تحاماه كثير من الشعراء الفحول))[1]. هذا الاندفاع حدا بالشاب الظريف إلى نظم قصيدة طويلة بعض الشيء عدتها 42 بيتاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف. وقد وردت العروض محذوفة في أغلب الأعاريض ((وهو فيها جميل الوقع خفيف الظل، لذلك قلما نجد هذه العروض سالمة غير محذوفة ولا مقبوضة من غير تصريع))[2] فورود تفعيلتي ' فعولنْ' و 'فعوْ' في الشطر الأول ((حسن تستريح له الأذان))[3] وهو بحر رتيب أيضا ((... تأتي رتابته من وحدة التفعيلة فعولن))[4].

فحاول الشعراء كسر هذه الرتابة بادخال زحاف القبض عليه اذ تصبح فعولن – فعول- وهو من حيث ((رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة))[5] وقد مال اليه الشاب الظريف بشقه الثاني، لكنه بالمقابل لم ينظم فيه إلا نسبة قليلة مقارنة ببقية البحور ولا سيما بالنسبة للوحدات. فقد نظم فيه خمس وحدات أبياتها 63 بيتاً أي بنسبة 1,12٪ للوحدات و 2,53٪ للأبيات توزعت هذه النسبة على قصيدة من 42 بيتاً و3 مقطوعات من 91 بيتاً ونتفة واحدة.

- أما أعاريضه وأضربه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض المحذوفة 'فعوْ' ورد ضربها محذوفاً مثلها 'فعوْ' مرتين كقوله:

خـــذو قـــودي مـــن أســـير الكلـــلْ … فـــوا عجبـــاً لأســـيرٍ قتـــلْ[6]

---

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (1/312). وهذا التدفق يأتي من قصر التفعيلة الخماسية ' فعولنْ'. ينظر: شرح تحفة الخليل: 293.

(2) شرح تحفة الخليل: 292.

(3) موسيقى الشعر: 87.

(4) شرح تحفة الخليل: 293.

(5) المصدر نفسه: 293.

(6) الديوان: 283.

(ب) العروض الصحيحة – فعولن – ورد ضربها صحيحاً مثلها – فعولن – مرتين كقوله:

حبـــاكَ الجمـــال وأوفـــى النـــصيبا فـــصرتَ إلى كـــل قلـــبٍ حَبيبـــا[1]

(ت) العروض المخبونة والضرب الصحيح :

اقلّـــب قلـــي شـــوقا إليـــه وأذري عليـــه دُموعـــا غِـــزارا[2]

والملاحظ ان الشاب الظريف استعمل هذا البحر بشكله التام فقط. فلم ينظم فيه بعروضه المجزوءة وضربها مثلها، أو العروض المجزوءة المحذوفة وضربها الأبتر[3] ((فهو قليل نزر في شعر المولدين – وهو في الشعر القديم أنزر))[4]. فجاء هذا البحر نزراً في شعر الشاب الظريف فضلاً عن ذلك ميله الشائع من أعاريضه وأضربه، فلم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المقصور الأبتر، وزحاف القبض من اكثر الزحافات الشائعة في هذا البحر.

{12} المديد:

المديد لم يستعمل غير مجزوء سداسي الاجزاء وإن كان في دائرته ثمانية أجزاء[5] يبنى على – فاعلاتن فاعلن فاعلاتن – في كل شطر. وهو ((بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه))[6]. ((فهو على بساطة نغمه يعسر على الناظم ؛ لأن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة))[7]. وعندما نتلمس أشعار الشاب الظريف على هذه الحال نراه لا يحيد عنها، حاله حال بقية الشعراء. فقد جاء هذا البحر بالمرتبة

---

(1) الديوان: 66.

(2) الديوان: الملحق: 371.

(3) الأبتر: قطع + حذف، وهو السبب الخفيف من 'فعولن' فتصبح 'فعو' ثم تحذف الواو وتسكن العين فيصبح 'فعْ'. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 23.

(4) شرح تحفة الخليل: 295.

(5) المصدر نفسه: 120.

(6) موسيقى الشعر: 98.

(7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 75.

ما قبل الاخيرة من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات واقتصر فيه على وحدتين أبياتها 16 بيتاً وهي نسبة لا تكاد تشكل شيئاً يذكر، ونظم فيه قصيدة واحدة من عشرة أبيات ومقطوعة واحدة من ستة أبيات.

وردت على العروض المحذوفة المخبونة "فعو" وضربها المحذوف المخبون مثلها "فعو" فقط كقوله:

مـــذْ رأتــــه الـــشمسُ في الحَمَـــلِ   لم تكـــدْ تبـــدو مــــن الخَجَـــلْ

غُـــصنُ بـــانٍ مثمـــرٌ قمـــراً   يخجـــلُ الأغـــصانَ بالميـــل

وردُ خدَّيـــــــه يــــــضرِّجهُ   خجـــل مـــن نــرجسِ المُقـــل[1]

فالتزم الحذف والخبن في أعاريض القصيدة كلها ((هذا يعتبر من أكثر أنواع المديد شيوعاً))[2] وأقربها إلى النفس. والخبن من أكثر الزحافات التي عرّج عليها في هذا البحر.

وبناءً على ما سبق، فهو لم ينظم فيه إلا على الضرب الثاني لهذه العروض وهو الأبتر "فعلن" أو العروض الصحيحة وضربها الصحيح أو المحذوفة، والمحذوفة وضربها المحذوف – بدون خبن – أو المقصور والأبتر–.

{13} الهزج:

بحر موحد التفعيلة وأصل بنائه "مفاعيلن" ثلاث مرات في كل شطر، إلا أنه التزم فيه حذف التفعيلة الثالثة من كلا شطريه[3] ولم يستعمل إلا مجزوءاً[4] ((ونسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز 1٪ من مجموع الأشعار))[5] وهي أقل من ذلك لدى الشاب الظريف، فقد جاء بالمرتبة الأخيرة، فلم ينظم فيه سوى مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات، كقوله:

وأقـــــوام لهـــــم في العـــــشـ   ـــق حكـــم القطـــع والبـــتّ[6]

---

(1) الديوان: 267.

(2) موسيقى الشعر: 98.

(3) ينظر: منهاج البلغاء وشرح الادباء، ابو الحسن حازم القرطاجني 684 هـ - 1285م، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية (د–ت): 229.

(4) شرح تحفة الخليل: 192.

(5) موسيقى الشعر: 111.

(6) الديوان: 104، وقد ذكر محقق الديوان ان هذه القطعة هي من مجزوء الوافر.

عروضها مجزوءة صحيحة "مفاعيلن" وضربها كذلك. ولم ينظم في عروضه المحذوفة، والملاحظ أن زحاف الكف[1] مفاعيل دخل تفاعيلها مرتين[2].

وهو جائز ((سائغ في عروضه كما جاز في حشوه))[3] بخلاف القبض ((فإن الذوق يعافه))[4]، وقد دخلت علة الخرم[5] على إحدى تفاعيله ((من قوم)) فانتقلت مفاعيلن إلى "مفعولن" وهي علة ((يتحاشاها الشعراء لثقلها))[6]. وأعتقد أن الشاب الظريف لم يكن موفقاً في النظم على هذا البحر.

فنون مستحدثة

{1} الدوبيت:

يبنى على وزن فعلن متفاعلن مفعولن فعلن في كل شطر[7]. ولفظة دوبيت مركبة من كلمتين، معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتهما بمعناها بالعربي... ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الباقية من القافية، والثلاثة الأخرى على قافية واحدة))[8] وقد ترد كلها على قافية واحدة. والشاب الظريف أدلى بدلوه في هذا الفن فنظم 37 وحدة شعرية أبياتها 74 بيتاً، أي بنسبة

---

(1) الكف: هو حذف السابع الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن ليبقى مفاعيل، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 225.

(2) لم أورد بقية المقطوعة أو شاهد الزحاف من الكلمات لأنها من الهجاء الفاحش البذيء.

(3) شرح تحفة الخليل: 189.

(4) المصدر نفسه: 19.

(5) العلة: هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، وهو يختلف عن الزحاف بأن الزحاف تغيير مختص بثواني الأسباب، ويدخل في الحشو والعروض والضرب على السواء، فما يقع على السبب برمته أو أصاب الوتد فهو علة. الخرم: هو حذف أول الوتد المجموع في أول البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 176، 72.

(6) شرح تحفة الخليل: 191.

(7) ينظر: ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط13، 1381 هـ-1961م: 144-145. ينظر: من التقطيع الشعري والقافية، 359-491.

(8) المصدر نفسه: 144- 145، ويسمى هذا بالأعرج ويسمى سالماً إذا كان الجزء الأول من البيت الثاني من نفس القافية.

8,35٪ للوحدات، ونسبة 2,98 ٪ للأبيات من المجموع العام لأشعاره، وهي نسبة لا بأس بها مقارنة مع بعض البحور.

وإن دلت هذه النسبة على شيء فإنما تدل على تمكن هذا الشاعر من هذا الفن وقدرته على النظم فيه ((ويستحسن فيه التزام الجناسات))[1] فضلا عن ذلك التصريع والتقفية لأشطره، والتي جعلت من هذا الفن قريباً إلى النفس على الرغم من اختلاف تفاعيله. وقد وردت أعاريض وأضرب الدوبيت بصور مختلفة وكالآتي:

أ- العروض تامة ثقيلة[2] ورد ضربها كما يأتي:

- ورد ضربها تاماً ثقيلاً مثلها "فَعِلنْ"------- 17 مرة كقوله:

يـــا مــــن ببعـــاده لقلـــبي قَرضَـــا ظلمـــاً وبحبـــه لقتلـــي فَرضَـــا

مُـــذْ غِبْـــتَ مـــدامعي بخـــدِّي انـــسكبتْ والله وجفـــنُ مقلـــتي مـــا غَمَـــضَا[3]

او قوله :

يـــا مـــن لجمـــال وجهـــه البـــدر ســـجدْ مـــا تـــرحمُ مـــن يرحمـــه كـــل احـــدْ

إن قيـــل بـــان لـــي علـــى الهجـــر جلـــدْ مـــا ان صـــدقوا قـــد قيـــل لله ولـــدْ[4]

ب- العروض تامة ثقيلة مذالة [5] "فعلان" ورد ضربها مثلها 7 مرات كقوله:

قاســـيت بـــكَ الغـــرامَ والوجـــدِ ســـنينْ مـــا بـــين بكـــاءٍ وحـــنينٍ وأنـــينْ

أرضيـــكَ ومـــا تـــزدادُ إلا غَـــضَبَاً الله كمـــا أبلـــى بـــكَ القلـــب يعـــينْ[6]

---

(1) ميزان الذهب: 146

(2) الثقيلة: ما كانت محركة العين "فعلنْ" ينظر: رسالتان فرديتان في عروض الدوبيت، مالك بن المرحل: 604- 699 هـ تحقيق: هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مج 3، العدد الرابع، 1975م: 161.

(3) الديوان: 197.

(4) الديوان: الملحق: 368.

(5) التذييل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع آخر الجزء بعدما أبدلت النون ألفاً، ينظر: معجم مصلحات العروض والقوافي: 94.

(6) الديوان: 339.

ب-العروض تامة خفيفة[1] "فعلنْ" ورد ضربها مثلها 14 مرة كقوله:

مـــا نـــاحَ حمـــامُ الأيـــكِ في الأغـــصانِ إلا وتزايـــدتْ بكـــم أشـــجَاني

عُـــودوا لمعنـــى هَجْـــركُم أسْـــقمَه فالـصَبُّ بكـمْ مُـضنى كئيـب عـاني[2]

- هذا ولم ينظم على عروضه التامة الخفيفة المذالة وضربها مثلها، أو الدوبيت المجزوء أو المشطور.
والملاحظ في تفاعيله زيادة حروف في تفعيلة "متفاعلن" فتصبح "متفاعيلن"[3] كقوله:

يـــا مـــن بفـــؤادي نـــار وجـــدي غـــادرْ مـــن قـــاس إليـــك حُـــسنه مـــن فـــاخرْ

لا تخـــشَ إذا مـــا قيـــل هـــذا حـــسن عـــن غـــيرك فالـــشيخُ غـــدا شـــيء آخـــر[4]

فقوله ((بفؤادي نا)) تقابلها "متفاعيلن" وقوله (ش اذا ما قيـ) يقابلها "متفاعيلنْ" أيضاً. وقد أجاد الشاب الظريف في هذا اللون أكثر الأحيان {ينظر الامثلة السابقة} وقد يقترب الشاب الظريف في بعض الأحيان كثيراً من العامية كقوله:

كـــمْ يـــشمتُ بـــي في حُبِّـــك العـــذالُ كـــم يكثـــر فيـــكَ القيـــل والقـــالُ

الـــصبرُ بكـــل حالـــةٍ أليـــقُ بـــي احتـــاج أداريـــك ويمـــشي الحـــالُ[5]

والملاحظ ان زحافاته وعلله لا تكاد تذكر، وقد يرجع ذلك إلى اختلاف التفاعيل وهي واقعة تحت حكم الزحافات والعلل، فالتفعيلة الأولى مقصورة والرابعة مخبونة ولا وجود إلا لعلة القطع في بعض المواضع.

{2} الموشح:

من الفنون المستحدثة التي تصلح للغناء والغزل وغيرها من الاغراض الأخرى وترد أوزانها على بحور الشعر المعروفة. وهو على أنواع وأشكال مختلفة تتنوع فيها القافية وترتيب الأبيات وعددها وعدد أشطرها.

---

(1) **الخفيفة**: ما سُكّنت عينها "فعْلنْ" ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: 161.

(2) الديوان: 333.

(3) وهو جائز ويروى، ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: 164.

(4) الديوان: 181.

(5) الديوان: 254.

وقد نظم الشاب الظريف موشحتين الأولى على بحر المنسرح[1] عدد أبياتها ثلاثة والثانية على بحر الرمل[2] وهي في غرض الغزل، أي نظم وحدتين أبياتها ثمانية أبيات شكلت نسبة 0,53٪ للوحدات ونسبة 0,53٪ للأبيات وهي نسبة لا تكاد تذكر. وقد سبقت الإشارة إلى هاتين الموشحتين في بحر المنسرح والرمل. وبهذا يكتمل النصاب في دراسة بحور أشعار الشاب الظريف وأوزانه.

الملاحظات والاستنتاجات

قبل ان نختم هذا المبحث لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات:

((1)) إن الشاب الظريف نظم في أغلب بحور الشعر المعروفة، فتوزعت أشعاره على ثلاثة عشر بحراً – نوردها بحسب نسبة تواترها في الديوان – وهي { الكامل، الطويل، البسيط، السريع، الوافر، المنسرح، الرجز، الرمل، الخفيف، المجتث، المتقارب، المديد، الهزج} ولم ينظم في ثلاثة من البحور وهي { المضارع، المقتضب، المتدارك} وهي من البحور قليلة الاستعمال فتحاشاها الشاعر، فشأنها إذن شأن البحور المهملة.

- ويمكن ان نقسم هذه البحور بحسب نسبة تواترها إلى خمس مجاميع:

1- الكامل 2- الطويل 3- البسيط، فالسريع، فالوافر.

4- المنسرح، فالرجز، فالرمل، فالخفيف 5- المجتث فالمتقارب فالمديد فالهزج.

فالأوزان الشائعة في الشعر العربي[3] وردت في المقدمة مع تغير طفيف بتقدم الكامل على الطويل، وتقدم السريع على الوافر، وتأخر الرمل والمتقارب، فهي بحور متذبذبة بين القلة والكثرة[4] مع قلة في استعمال بعض البحور، كالمجتث والمديد والهزج، وهذا يتفق مع انحسار نسبة شيوعها في الشعر العربي[5] مع تقدم لا بأس به للمنسرح. هذا بالنسبة للوحدات، أما بالنسبة للأبيات، فنجد أن البحور الأولى تحافظ على مكانتها غير الوافر الذي جاء بالمرتبة الرابعة وتأخر السريع، وتقدم المتقارب إلى المرتبة السابعة متقدماً على الرجز وتقدم المنسرح إلى المرتبة الخامسة والخفيف إلى المرتبة السابعة، ليكون الترتيب بالشكل الآتي: الكامل، الطويل، البسيط، الوافر، المنسرح، السريع، الخفيف، الرجز، المتقارب، الرمل، المجتث، المديد، الهزج { ينظر الجدول رقم (1-5، 6). أما بالنسبة للأغراض فنلاحظ أنها اقتصرت على أغراض محدودة.

---

(1) الديوان: 293.

(2) الديوان: 294.

(3) موسيقى الشعر: 191.

(4) المصدر نفسه: 192.

(5) المصدر نفسه: 192.

- جاء **الغزل** في المقدمة بأشكاله المختلفة حسياً متعففاً أم لاهياً لاعباً أو متهكماً لا فرق. وأغلب أشعاره في هذا الغرض. اذ بلغت الوحدات 364 وحدة وبنسبة 82,16٪ أي أكثر من ثلثي أشعاره أما الأبيات فكان تعدادها 1745 بيتاً نسبتها 70,30٪ وهي نسبة تكاد تقترب من ثلثي عدد الأبيات.
- وفي غرض **المديح** نلاحظ ان النسبة تقل بكثير فلم ينظم إلا 36 وحدة شعرية نسبتها 8,12٪ بلغ مجموع أبياتها 597 أي بنسبة 24,05٪ أي ربع عدد أبيات الديوان وهي نسبة قليلة إذا ما قارناها بالغزل.
- وجاء غرض **الرثاء** بالمرتبة الثالثة حيث نظم فيه 16 وحدة نسبتها 3,61٪ أبياتها 57 بيت نسبتها 2,29٪ وهي نسبة قليلة جداً.
- أما بالنسبة **للهجاء** فجاء بالمرتبة الأخيرة حيث تعفف عنه كثيراً فلم ينظم في هذا الغرض سوى 9 وحدات نسبتها 2,03٪ أبياتها 42 بيتاً نسبتها 1,69٪.
- وأخيراً الأغراض الأخرى كالوصف والاخوانيات والحكمة والألغاز، والتي بلغت نسبة لا تكاد تذكر قياساً إلى الموضوعات العديدة التي تناولها. فقد اقتصرت على قليل من المقطوعات والنتف، توزعت على 13 وحدة نسبتها 2,93٪.

ت	البحر	التقسيم	العدد الكلي	قصائد	مقطوعات	نتف		النسبة المئوية من
1	الكامل	وحدة	85	19	35	31	-	22,66
		بيت	642	360	220	62	-	28,76
2	الطويل	وحدة	60	12	25	22	1	16
		بيت	392	196	151	44	1	17,50
3	البسيط	وحدة	49	12	15	22	-	13,06
		بيت	390	296	77	44	-	17,41
4	السريع	وحدة	33	1	13	19	-	8,88
		بيت	112	12	62	38	-	5
5	الوافر	وحدة	31	5	10	16	-	8,26
		بيت	162	70	60	32	-	7,23
6	المنسرح	وحدة	19	4	9	6	-	5,06
		بيت	144	88	44	12	-	6,43
7	الرجز	وحدة	18	3	4	11	-	4,8
		بيت	79	41	16	22	-	3,52
8	الرمل	وحدة	15	-	7	8	-	4
		بيت	51	-	35	16	-	2,27
9	الخفيف	وحدة	13	2	9	2	-	3,46
		بيت	84	28	52	4	-	3,75

10	المجتث	وحدة	9	1	1	7	-	2,4
		بيت	32	13	5	14	-	1,42
11	المتقارب	وحدة	4	1	2	1	-	1,06
		بيت	60	42	16	2	-	2,67
12	المديد	وحدة	2	1	1	-	-	0,53
		بيت	16	10	6	-	-	0,71
13	المزج	وحدة	1	-	1	-	-	0,26
		بيت	3	-	3	-	-	0,13
14	الدوبيت	وحدة	36	-	-	36	-	9,6
		بيت	72	-	-	72	-	3,21
المجموع الكلي			375	61	132	181	1	
			2239	2129	747	362	1	

جدول رقم (1-5)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والنتف في كل بحر

اما بالنسبة للملحق والمستدركين

ت	البحر	التقسيم	العــــــدد	قصائد	مقطوعات	نتف		النسبة المئوية من
1	الكامل	وحدة	23	1	11	10	1	5,19
2	الطويل	وحدة	13	3	4	6	-	2,93
3	البسيط	وحدة	4	-	2	2	-	0,90
4	السريع	وحدة	6	-	3	3	-	1,35
5	الوافر	وحدة	8	1	1	6	-	1,80
6	الرجز	وحدة	1	-	1	-	-	0,22
7	الرمل	وحدة	4	-	-	4	-	0,90
8	الخفيف	وحدة	6	-	2	4	-	1,35
9	المتقارب	وحدة	1	-	1	-	-	0,22
10	الدوبيت	وحدة	2	-	-	2	-	0,45
المجموع الكلي			68	5	25	37	1	

جدول رقم (1- 6)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والنتف في كل بحر

((1)) هذا وقد جاء الكامل بالمرتبة الأولى في غرض الغزل، فالطويل، فالبسيط، وفي المديح نرى الكامل أيضاً، فالبسيط، فالطويل. وفي الرثاء نرى الكامل، فالوافر، فالخفيف. وفي الهجاء نرى البسيط، فالسريع، فالهزج، وفي الأغراض الأخرى نرى الكامل، فالسريع، فالبسيط، فالطويل، والكامل توزع على أغلب الأغراض وجاء متصدرا فيها، عدا غرض الهجاء وكذلك بقية البحور الأخرى ولكنها لم تتحدد بغرض من هذه الأغراض {ينظر الجداول رقم (1-1، 2)}.

((2)) استعمل الشاب الظريف الاعاريض والأضرب الشائعة في أغلب البحور التي تناولها، فحاول أن ينوع فيها بغية التجديد والتنويع في النغم والموسيقى.

((3)) وظف الزحافات والعلل بأشكالها المشهورة في كل بحر محاولاً كسر الرتابة في بعض البحور تارة، وتعزيز الإيقاع والنغم تارة أخرى، مبتعداً قدر الامكان عن الزحافات والعلل الثقيلة التي تنبو في الأذن، وتخدش موسيقاها. كالخبل والشكل[1] مثلاً.

((4)) ميله إلى الاوزان الطويلة كثيرة المقاطع، فلم يواكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالاوزان المجزوءة والقصيرة. فالعناية بها ((حدثت في العصور المتأخرة لملائمتها نمط الحياة، وما استجد فيها من موضوعات ولا سيما الغناء))[2]. وهذه العصور هي التي سبقت أو واكبت عصر الشاعر. {ينظر الجدول رقم (1-7)}.

ت	البحر	عدد الوحدات	عدد الأبيات	نسبة الوحدات المئوية للبحر	نسبة الأبيات المئوية للبحر	الملاحظات
1	مجزوء الكامل	13	66	12,03	9,09	مجزوء جوازاً
2	مجزوء الرمل	11	38	57,89	40و64	مجزوء جوازاً
3	مخلع البسيط	14	29	41و26	7,17	مجزوء جوازاً
4	المجتث	8	32	100	100	مجزوء وجوباً
5	مجزوء الرجز	8	47	42,10	55,95	مجزوء جوازاً
6	مجزوء الوافر	7	36	17,74	19,04	مجزوء جوازاً
7	المديد	2	16	100	100	مجزوء وجوباً
8	الهزج	1	3	100	100	مجزوء وجوباً
المجموع الكلي		64	267	14,44	10,75	-

جدول (1-7)

مجزوءات البحور حسب نسبة شيوعها بالنسبة لعدد الأبيات

(1) الشكل: من الزحافات المزدوجة، يتألف من مجموع الخبن والكف في 'فاعلاتن' فالخبن حذف ثاني السبب فيصبح 'فِعلاتن' ثم تحذف النون بالكف فيصبح 'فِعلاتُ'، موسيقى الشعر: 44.

(2) موسيقى الشعر: 106، 107.

- والمجزوءات ورد بعضها مجزوءاً وجوباً والآخر جوازاً، وبعض الأبحر امتنع فيها كالطويل والسريع والخفيف.

((5)) فضلا عن ذلك فإن الشاب الظريف لا يميل إلى المشطور والمنهوك من الأبيات فلا نرى منها شيئاً في شعره. وعند إلقاء نظرة على قصائده تبين ان معدل أبيات القصيدة في البحور الشعرية مختلف جداً إلى درجة ان المتقارب الذي قفز إلى المرتبة الأولى، وتأخر السريع إلى المرتبة الأخيرة وتقدم البسيط إلى المرتبة الثانية، فالكامل والطويل والمنسرح. وقد يرجع ذلك إلى ان بعض البحور لم ينظم فيها الا قصيدة واحدة، أطال فيها نفَسه محاولاً اثبات مقدرته في النظم على هذا البحر – كالمتقارب – فيما عدا ذلك فإن الكامل والبسيط والطويل حافظت على المراكز الأولى مع تبادل طفيف في الموقع. {ينظر الجدول رقم (1-5، 6)}.

((6)) نظم الشاب الظريف في بعض الفنون المستحدثة كالدوبيت والموشح من الفنون المستحدثة[1] مواكباً التطور في عصره في النظم على هذا اللون متبعاً الفنون المعربة الفصيحة على الرغم من قلة ما وصل الينا من أشعاره في هذا الباب، ونراه يميل إلى البحور الطويلة متأثراً بمن سبقه من الشعراء القدماء، غير مواكب لهذا الركب في هذا الباب. {ينظر الجدول رقم (1- 5، 6) }.

التسلسل	البحر	معدل أبيات القصيدة
1	المتقارب	42
2	البسيط	22,41
3	الكامل	18,50
4	الطويل	15,53
5	المنسرح	22
6	الوافر	13,50
7	الخفيف	14
8	الرجز	13,66
9	المجتث	13
10	السريع	12

الجدول رقم (1-8)

معدل أبيات القصيدة في البحر الواحد

(1) كالزجل، والكان وكان، والقوما، والمواليا.

((7)) خلل الوزن :

من خلال دراسة أوزان أشعار الشاب الظريف، ولا سيما في المطالع وردت بعض الأبيات مختلة الوزن، وقد يرجع ذلك إلى خطأ في النسخ ؛ لأن أغلبها مما يمكن تلافيه وتصحيحه، فقد يكون خطأ في تدوير البيت أو إسقاط حرف؛ وقد يكون الخلل مما يصعب تلافيه إلا باختلال ألفاظ البيت كقوله:

قـال الحبيـبُ معاتبـاً لـي في الهـوى صبّرت قلبـك إذ صـدوا وإذ هجـروا[1]

- فهذا البيت من الكامل، والخلل في قوله (واذ) فلا يستقيم الوزن إلا بحذف حرف الواو قبلها ليصبح البيت بالشكل الآتي:

قـال الحبيـب معاتبـاً لـي في الهـوى صـبرت قلبـك إذ صـدوا إذ هجـروا

لتصبح التفعيلة مخزولة – أي دخول الإضمار والطي عليها – ولا يخفى ما فيها من ثقل.

- ومن الخلل في التدوير[2] قوله:

يـا ناتفـاً شـعرات عارضـه الـ ـتي سـاقت وشـقّت[3]

والبيت من مجزوء الكامل المرفل "متفاعلن" ولا يستقيم إلا إذا ورد بهذه الصورة

يـا ناتفـاً شـعرات عـا رضـه الـتي سـاقت وشـقّت

- أو قوله من الخفيف:

وعيـون أمرضـن جـسمي وأضـ ـر مـن بقلـبي لـواعج البلبـالِ[4]

والصحيح أن يكون بهذ الشكل:

وعيـون أمرضـن جـسمي وأضرمـ ـن بقلـبي لـواعج البلبـالِ

---

(1) الديوان: 159.

(2) التدوير: هو اشتراك الشطر الأول مع الثاني أي ((الصدر والعجز)) – بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني ويعني ذلك ان وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة. (والثاني بالجزء الآخر)– ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 91.

(3) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان ان البيت من الدوبيت لوجود هذا الخلل.

(4) الديوان: 271.

- أو قوله من مجزوء الرجز:

رأى رضـــــابا عـــــن تــــسلّيـ ـــــه أولـــوا العـــشق ســــلو[1]

والصحيح:

رأى رضـــــاباً عـــــن تـــــ ليــــه أولـــوا العـــشق ســــلو

- ومما اختل فيه الوزن بسقوط حرف كقوله – من مخلع البسيط-

ربَّ قـــــاضٍ لنـــــا ملــــيح يعـــــربُ عـــــن منطـــقٍ لذيـــذِ[2]

ولا يستقيم الوزن إلا بإضافة ((واو)) رب في بداية البيت ليصبح:

وربَّ قـــــاضٍ لنـــــا ملــــيح يعـــــربُ عـــــن منطـــقٍ لذيـــذِ

وهذا وأمثاله مما يؤاخذ عليه المحقق، فكان لزاماً أن يشير إليه أو ان يقوم بتصحيحه.

ثانياً: القافية:

وهي الركن الثاني من أركان الانماط الايقاعية الثابتة التي يقوم بها الشعر، وهي تتصل ((بموسيقى الشعر وايقاعه، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت البيت... وينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة))[3].

والقافية من الاهمية بمكان فوجودها ضروري لوجود ((شعر دقيق في تكوينه الموسيقي ؛ لذلك بوسعنا أن نعتبر أن الشعر العربي أدق أشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية، لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلاً عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه، وهو ما لا نجده في عروض كثير من اللغات الأخرى))[4]. هذه القواعد اشترطوا لها شروطاً ووصفوا لها صفات موسيقية ((كالعذوبة

(1) الديوان: 346.

(2) الديوان: 148.

(3) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 40.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.

وسلاسة المخرج وتصريع البيت الأول حتى يكون الشاعر أبعد تأثيراً في سامعيه))[1] قادراً على امتلاك نواصي قلوبهم ونفوسهم متلهفين إلى سماع الترديدات النغمية التي يقف عندها الشاعر ((إن رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس نغم الموسيقى المتسق، فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى:.. فهي وقفة موسيقية لا بد منها ليرتاح فيها القارىء ويجد متعة في تأملاته المتابعة للصور البيانية التي يعرضها الشاعر عليه متعاقبة متسلسلة))[2]، و ((ويجب ان يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها، وهذا ما ذهب إليه الباحثون في موضوع القافية في العصر العباسي وهم أول من استعمل عبارة ترشيح المعنى للقافية))[3] والشاب الظريف له أشعار كثيرة في هذا الباب كقوله:

وافى الربيع فسر إلى السراءِ	واسق النديم سلافة الصهباءِ
هات المشعشعة التي أنوارها	تمحو ظلام الليلة الظلماء
راحاً تروحُ بجسم نار لابسٍ	في راحة الساقي قميص هواءِ
ودع الهمومَ إذا هَمَمتَ بوصلها	عذراء من يد غادةٍ عذراءِ
في حيث قينات الغصون سواجع	فغناؤهن لنا بغير غناءِ
وعرائس الأشجار تجلى في حلى	صيغت من البيضاء والصفراءِ
وغلائل الاوراق فوق قدودها	تنقد عند تطرب الورقاءِ
والأرض يضحك ثغرها عجباً إذا	مزج الغمام تبسماً ببكاءِ
والعيش غضٌ والزمانُ مساعدٌ	والشمل مشتمل على السراءِ[4]

---

(1) ينظر: نقد الشعر: لأبي فرج قدامة بن جعفر 337 هـ تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي – دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان – (د–ت): 86.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 220.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 331.

(4) الديوان: 37 – 38.

والصهباء ما هي إلا تتويج للمعنى الذي صاغه من السراء واسق والنديم والسلافة، فكرر حرف السين أربع مرات دلالة على نشوته وسروره العظيم. والظلماء في البيت الثاني مطابقة لأنوارها في صدر البيت. وقس على ذلك بقية الأبيات. وقد نجد العكس من ذلك ولكن بنسبة أقل فنراه يتكلف في بعض القوافي، ولا سيما إذا كانت من الروي قليل الاستعمال كقوله :

من كَحَّلَ السوداء بالدعجِ   وخضب الوجنة الحمراءَ بالضرجِ

ومن على ذلك الورد الجنيُّ جنى   ومن بسيف التجني خاض بالمهجِ

كأنها قلم أجراه كاتبه   فخط لاماً على الياقوت بالسبجِ[1]

فعلى الرغم من تكرار الجيم في البيت الثاني لغرض التهيئة للقافية إلا أنها لم تخل من بعض التكلف ولا سيما في بقية الأبيات. وفي محاولة منه لإثبات قدرته في النظم واختيار القوافي نراه يلتزم ما لا يلزم بالتزامه حرفاً أو أكثر مع الروي[2] في أشعاره فوقع في بعض المزالق كقوله:

الدمع هامٍ والحشا هائمٌ   والجفن دامٍ والجوى دائمُ

يا من خلا من حسنهم ناظري   في القلب مغناكم ومعناكمُ

والله ما سارت في أرض الحمى   ركابنا إلا ذكرناكمُ

---

(1) الديوان: 108، والسبج: الخرز الأسود، لسان العرب : مادة (سبج)، 3/ 1913.

(2) ينظر: اللزوميات- لأبي العلاء المعري، تحقيق: ابراهيم الابياري، دار صادر، بيروت، (د-ت): 1/ 6.

فالتزم حرف الكاف في القافية المؤسسة[1] فانزلق إلى ما يسمى سناد الاشباع[2] في المطلع ليوافق التصريع، وبعد سبعة أبيات من هذا الالتزام يقع في الخطأ نفسه بقوله:

ولـــي بجرعـــاء الحمـــى شـــادنٌ   بقتـــل أربـــاب الهـــوى عـــالمْ

فالقلـــب عنـــه في الهـــوى مائـــل   ولا لـــه في حبِّـــه لائـــمْ[3]

ومرة أخرى وفي مقطوعة أخرى نراه يسير على هذا المنوال فيلتزم الكاف في قافية مؤسسة في جميع الأبيات ما عدا البيت الرابع الذي لم يلتزم فيه هذا الحرف فانزلق إلى نفس الهفوة السابقة بقوله:

مـــن للخـــلافِ وللوفـــاقِ مـــسائلاً   وخـــصائلاً أو للعلـــى لـــولاكمُ

حـــسب المرجـــى في المعـــاد شـــفاعة   مـــنكم ومـــن قبـــل المعـــاد نـــداكم

لـــو أطلـــق اســـم الـــنيرات لم ســـرى   ذهـــن الـــذي هـــو ســـامع لـــسواكم

أو كـــان وحـــيٌ بعـــد أحمـــد مرســـلٌ   لبـــدتْ لكـــم آي بـــه وعلائـــمْ[4]

وقد اختلف حرف الكاف إلى حرف آخر، وحركة أخرى هي الكسرة مع الضمة و ((مجيء الضمة مع الكسرة أيسر وأقل قبحاً لما بين الحركتين من تشابه وتقارب))[5]. مع ذلك فهو يؤاخذ عليه ؛ لأنه سعى إليه بمحض اختياره وإرادته، وعدم التزامه الحرف والحركة هنا يغير من وقع القافية في الأذن كثيراً. وهو على العموم مقل في هذا الباب فلم ينظم فيه سوى ثلاث مقطوعات وبعض النتف والتي لا

---

(1) **القافية المؤسسة**: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد يسمى الدخيل. ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.

(2) **سناد الاشباع**: هو تغير حركة الدخيل. ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق: حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد 1982م: 278.

(3) الديوان: 291 – 292.

(4) الديوان: 307 – 308.

(5) شرح تحفة الخليل: 385.

تدل على مقدرة تامة في هذا اللون من النظم، فأكثر من نظم النتف فيه. وكان يجهد نفسه في بعض الأحيان بالتزام أكثر من حرف موظفاً الجناس لهذا الغرض كقوله:

أســـــرع وســـــر طالــــب المعــــالي بكــــــل وادٍ وكــــــلّ مهمـــــه

وان لحـــــى عـــــاذلٌ جهـــــولٌ فقـــل لـــه يـــا عـــذول مـــه مـــه[1]

وقد يلجأ الشاب الظريف في أغلب الأحيان إلى التصريع في أشعاره لكي يضفي على القافية بعض الموسيقى التي تحفز المتلقي وترغمه على الانتباه إلى هذا الجرس الموسيقي. وسندرس ذلك في باب الأنماط الإيقاعية غير الثابتة.

القافية المقيدة:

وهي ما كان الروي فيها ساكناً[2]. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف 43 وحدة شعرية أبياتها 168 بيتاً[3] أي بنسبة 9,70 ٪ للوحدات وبنسبة 6,76٪ للأبيات، وهي نسبة قليلة قياساً لأشعار الديوان، ومقاربة قليلاً لما هو شائع في الشعر العربي[4]، وقد توزعت هذه الأبيات على قصيدتين أبياتها 67 بيتاً و 9 مقطوعات أبياتها 47 بيتاً و32 نتفة. فنظم في هذه القافية على عشرة بحور فضلا عن الدوبيت كما هو موضح في الجدول الآتي:

ت	البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجزوءات البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجموع الأشعار	مجموع الأبيات
1	المتقارب	2	44				2	44
2	السريع	9	32				9	32
3	المنسرح	2	27				2	27
4	الوافر	4	9	مجزوء الوافر	1	2	5	11

(1) الديوان: 343 – ومهمه الأولى: الصحراء، ومه مه الثانية بمعنى أسكت.

(2) ينظر: فن التقطيع: 217. وينظر: موسيقة الشعر: 260– وينظر: شرح تحفة الخليل: 362.

(3) لم تدخل في إحصائيات القوافي، موشحتين مجموع أبياتها 8 أبيات وردت في الديوان: 293–294 كونها لا تلتزم روياً محدداً.

(4) موسيقى الشعر: 281 فقد ذكر د. إبراهيم أنيس ان نسبة القافية المقيدة في الشعر العربي هي 10٪.

5	الرجز	1	3	مجزوء الرجز	2	7	3	10
6	الكامل	2	4	مجزوء الكامل	1	2	3	6
7	-			مخلع البسيط	3	6	3	6
8	الطويل	1	2	-	-	-	1	2
9	الخفيف	1	2		-	-	1	2
10	الرمل	1	2	مجزوء الرمل	1	4	2	6
11	الدوبيت	11	22				11	22
المجموع الكلي		35	147		9	31	43	168

جدول (1- 8)

يبين نسبة القافية المقيدة في كل بحر

فالملاحظ من خلال الجدول ان المتقارب يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات والسبب يرجع – كما تم الإشارة سابقاً في بحر المتقارب – إلى ان تفعيلات هذا البحر متدفقة جعلت الشاب الظريف ينظم فيه قصيدة طويلة جعلته في هذه المرتبة، والحال نفسها تنسحب على بحر المنسرح، ثم بحر السريع بالمرتبة الثانية ثم المنسرح وكلها بحور غير مجزوءة ة وهذا لا يتعارض مع ما ذهب إليه د. إبراهيم أنيس من ان القافية المقيدة تصلح للغناء ولكن التعارض حاصل بما ذكره من شيوع بحر الرمل في هذه القافية وتأخر المتقارب والسريع وما نراه هنا هو العكس، وقلتها في بحر الطويل والرجز وانعدامها في بقية البحور وهذا مخالف لما ورد هنا، والسبب ما ذكرناه عن المتقارب والمنسرح سابقاً فضلاً عن قلة شيوع هذا البحر وقد وردت القافية المقيدة في أشعار الشاب الظريف مجردة[1] ومردوفة[2] ومؤسسة[3] نوردها حسب نسبة تواترها:

(1) القافية المجردة: وهي القافية التي تخلو من الردف والتأسيس، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

(2) الردف: هو الألف والواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية ويكون ساكناً، المصدر السابق: 101.

(3) التأسيس: هو ألف تكون قبل الروي، وبينهما حرف واحد... ولا يكون إلا ألفاً، المصدر السابق: 39.

(1) القافية المقيدة المجردة: نظم فيها 19 وحدة شعرية أبياتها 84 بيتاً كقوله :

شـــــــدا حـــــــالي ليطـــــــربهم ‏ ‏ ‏ ‏ بلفـــــــظ للـــــــهوى يعـــــــرب.[1]

او قوله :

خـــذوا قـــودي مـــن أســـير الكلـــلْ ‏ ‏ ‏ ‏ فـــوا عجبـــاً لأســـير قتـــل.[2]

والملاحظ أنه في أكثر الأحيان يستعمل حروف الروي الشائعة كالباء واللام والنون لإضفاء بعض المسحة الجمالية على هذه القافية، وللتغطية على قلة مساحتها الصوتية.

(2) القافية المقيدة المردوفة :

جاءت بالمرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات والاولى من حيث عدد الوحدات حيث نظم فيها 15 وحدة شعرية أبياتها 43 بيتاً. فلقلة مساحتها الصوتية احتاجت إلى حرف يقوّيها فـ((تزداد موسيقية القافية المقيدة بوجود الردف الفاً كان أو واواً أو ياءً، وتوازي القافية المقيدة المردوفة ان لم تزد عليها جمالاً، القافية المطلقة التي لا ردف فيها ولا تأسيس))[3] كقوله:

أخجلـــت بـــالثغر ثنايـــا الاقـــاحْ ‏ ‏ ‏ ‏ يـــا طـــرة الليـــل ووجـــه الـــصباح[4]

في غزلـــي مـــن لحـــظ ذاك الغـــزال ‏ ‏ ‏ ‏ أخبـــار صـــبٌ قتلتـــهُ النبـــالْ[5]

يـــا مالـــك رق الـــصبُ بـــالله عليـــكْ ‏ ‏ ‏ ‏ ارحـــم حـــائراً يـــسايل الـــدمع عليـــك[6]

أســـــرفت في اللـــــوم ولم تقتـــــصر ‏ ‏ ‏ ‏ وزدت في لومـــك أيهـــا العـــذولْ[7]

---

(1) الديوان: 96.

(2) الديوان: 283.

(3) فن التقطيع الشعري: 266.

(4) الديوان: 116.

(5) الديوان: 281.

(6) الديوان: 241.

(7) الديوان: 288.

- وقد يكون الردف بالواو والياء معاً كقوله:

أسير الحاظ بخدٍّ أسيلْ كليم احشاء بطرف كليلْ

في حب من حظيَ من شعره لكن قصير ذا وهذا طويل.[1]

(3) القافية المقيدة المؤسسة:

وقد وردت في 8 وحدات مجموع أبياتها 40 بيتاً وقد يكون استعمل التأسيس للغرض نفسه الذي استعمل الردف من أجله. ((فالقافية المقيدة المؤسسة تضارع المردوفة في نسبة الجمال))[2] كقوله:

يقول وقد رنا عن لحظٍ ظبي وهز الغصنَ في ورق الغلائل.[3]

او قوله :

بعثت إليك ما يجليك ثغرا ولفظا او تهنى بالرغائب.[4]

- والأجمل من ذلك هو عندما تكون موصولة بهاء أو ألف، فنظم في ذلك قصيدة عدتها 25 بيتاً منها قوله:

نعم هي الدارُ من يناديها وقد حمتْ عندَ حيٍّ ناديها

- فيستمر على هذا المنوال اثنا عشر بيتاً فيقع فيما يسمى سناد التأسيس[5] كقوله:

ومن خدود الورد يانعة ان لاح جانيه حال جانيها

ومن قدودٍ إذا انثنت هيفاً افردها الحسن في تثنيها[6]

(1) الديوان: 281.

(2) فن التقطيع: 266

(3) الديوان: 282.

(4) الديوان: الملحق: 362.

(5) سناد التأسيس: ان يجمع الشاعر بين قافية مؤسسة وأخرى مجردة من التأسيس في قصيدة واحدة، ينظر: شرح تحفة الخليل: 389.

(6) الديوان: 348 – 349.

- والملاحظ ان اللام يرد روياً في المرتبة الأولى في القافية المقيدة ثم الباء ثم الدال وهي من الحروف الجميلة في القافية بصور عامة[1].

القافية المطلقة :

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً[2]، وفي دراسة شاملة لأشعار الشاب الظريف تبين ان القافية المطلقة تشكل 338 وحدة شعرية أي بنسبة 90,61٪ للوحدات مجموع أبياتها 2081 بيت نسبتها 93,27٪ وهي نسبة مقاربة لنسبة شيوعها في الشعر العربي[3]. وقد توزعت على 59 قصيدة أبياتها 1062 و 124 مقطوعة أبياتها 710 بيت اضافة إلى 154 نتفة وبيت يتيم واحد. وبالاعتماد على حركة الروي يمكن تقسيم أشعار الشاب الظريف كما يأتي:

الروي	النوع	قصائد	مقطوعات	نتف	يتيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجرور	عدد الوحدات	25	48	73	-	146	39,14
المرفوع	عدد الوحدات	27	48	46	1	122	32,70
المنصوب	عدد الوحدات	7	28	71	-	70	18,76
المجموع	عدد الوحدات	59	124	154	1	338	90,61

الجدول (1-9)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

(1) ينظر: فن التقطيع: 266.

(2) موسيقى الشعر: 260.

(3) ينظر: فن التقطيع: 217، وينظر: موسيقى الشعر: 281.

اما بالنسبة للملحق والمستدركين :

الروي	النوع	قصائد	مقطوعات	نتف	يتيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجرور	عدد الوحدات	3	9	21	-	33	7,44
المرفوع	عدد الوحدات	2	8	7	-	17	3,83
المنصوب	عدد الوحدات	1	6	5	1	13	2,93
المجمـــــوع	عدد الوحدات	6	23	28	1	63	14,22

الجدول (1-10)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

ومن ملاحظة الجدولين السابقين فإن المجرى[1] المجرور يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات. والمجرى المرفوع يأتي بالمرتبة الثانية والمجرى المنصوب يأتي بالمرتبة الثالثة. وهذا يتناسب مع ما ذهب إليه الاستاذ عبدالله الطيب المجذوب من أن ((الكسرة تشعر بالرقة واللين))[2] فجاءت بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الظريف بوصفه شاعر غزل. وأيضاً فإن حروف الباء والراء واللام ترد المرتبة الأولى روياً للمجرور وان الميم فالباء فالزاء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمرفوع وان الباء فاللام فالراء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمجرى المنصوب. وقد يرجع ذلك إلى خفة هذه الحروف وحسن جرسها أو حسن امتزاجها بغيرها[3]. وهي التي تسمى بالحروف الذلقية والشفوية[4]. وإذا ما رتبت هذه الحروف بحسب نسبة تواترها في الديون ترتيباً تنازلياً حبسب عدد الوحدات فسنحصل على الجدول الآتي:

---

(1) المجرى: وهو إذا كان الروي متحركاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 49.

(2) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: 1/ 69.

(3) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب – د. ماهر مهدي هلال، العراق – وزارة الثقافة والاعلام – دار الرشيد للنشر 1980م: 144.

(4) الذلقية: التي تخرج من ذلق اللسان وهي ثلاثة (ر ل ت). والشفوية: التي تخرج من بين الشفتين وهي (ف م ب). ينظر: المصدر السابق: 138 – وأضاف الدكتور صبحي الصالح الواو غير المدية

ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الملاحظات
1	اللام	45	12,06	405	18,15	حرف ذلاقة ((جهر))
2	الباء	43	11,52	390	17,48	حرف شفوي ((شديد))
3	الراء	42	11,26	254	16,09	حرف ذلاقة ((جهر))
4	الميم	36	9,65	242	10,84	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الدال	27	7,23	196	7,78	من حروف الشدة والجهر
6	النون	26	6,97	100	4,48	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	24	6,43	101	4,52	من حروف الإستعلاء والانخفاض
8	العين	12	3,21	101	4,52	من حروف الجهر
9	الهمزة	13	3,48	60	2,68	من حروف الشدة والجهر
10	الفاء	13	3,48	58	2,59	من حروف ذلاقة ((حرف همس))
11	التاء	10	2,68	54	2,42	من حروف الهمس والصفير
12	السين	10	2,68	25	1,12	من حروف الهمس والصفير
13	الحاء	10	2,68	20	0,89	من حروف الهمس والصفير
14	الياء	8	2,14	40	1,79	من حروف اللين

إلى الحروف الشفوية. ينظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1970م: 280.

15	الهاء	6	1,60	30	1,34	من حروف الهمس والرخاوة
16	الجيم	5	1,34	21	0,94	حرف جهر وشدة
17	السين	5	1,34	16	0,71	حرف همس ورخاوة
18	الواو	5	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
19	الصاد	4	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
20	الطاء	4	1,07	15	0,67	حرف جهر وشدة
21	الضاد	4	1,07	14	0,62	حرف جهر وشدة
22	الذال	4	1,07	12	0,53	حرف جهر وشدة ورخاوة
23	الكاف	4	1,07	10	0,44	من حروف الهمس والقلقلة
24	الزاي	3	0,80	12	0,53	من حروف الجهر والصفير
25	الخاء	3	0,80	6	0,26	حرف همس ورخاوة
26	الغين	3	0,80	6	0,26	حرف جهر ورخاوة
27	الثاء	2	0,53	9	0,40	حرف همس ورخاوة
28	الظاء	2	0,53	6	0,26	حرف جهر ورخاوة

جدول (1-11) يمثل نسب حروف الروي

اما بالنسبة للملحق والمستدركين :

ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الملاحظات
1	اللام	9	2,03	46	1,85	حرف ذلاقة ((جهر))
2	الباء	6	1,35	26	1,04	حرف شفوي ((شديد))
3	الراء	12	2,70	38	1,53	حرف ذلاقة ((جهر))
4	الميم	4	0، 90	12	0,48	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الدال	7	1,58	29	1,16	من حروف الشدة والجهر
6	النون	7	1,58	14	0,56	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	7	1,58	31	1,24	من حروف الإستعلاء والانخفاض
8	العين	2	0,45	4	0,16	من حروف الجهر
9	التاء	2	0,45	6	0,24	من حروف الهمس والصفير
10	السين	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والصفير
11	الياء	1	0.22	3	0,12	من حروف اللين
12	الواو	3	0,67	7	0,28	حرف جهر وشدة
13	الصاد	1	0,22	13	0,52	حرف جهر وشدة
14	الكاف	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والقلقلة

جدول (1- 11)

يمثل نسب حروف الروي

اعتمد الباحث في هذين الجدولين في استخراج صفات الحروف على كتاب جرس الالفاظ: 136 وما بعدها.

- والملاحظ من خلال الجدول السابق ان الشاب الظريف استعمل اغلب حروف العربية روياً ما عدا الألف. وكالآتي:

- ان اللام والباء والميم والدال والقاف والنون جاءت بالمرتبة الأولى فهي من الاحرف كثيرة الشيوع في الشعر العربي... ويعزى ذلك إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[1] وهي من الحروف الجميلة في قوافي اللغة العربية[2] أيضاً.
- ان العين والهمزة والفاء والتاء والسين والحاء والياء من القوافي متوسطة الشيوع في اللغة العربية وهي كذلك في أشعار الشاب الظريف فيما عدا تأخُر العين وهي من قوافي المرتبة الأولى كثيرة الشيوع، وتقدم التاء وهي من القوافي قليلة الشيوع.
- ان الهاء والجيم والشين والواو والصاد والطاء والضاد وردت بالمرتبة الثالثة قليلة الشيوع في أشعار الشاب الظريف وهي كذلك في الشعر العربي[3] فيما عد الجيم، وهي من القوافي المتوسطة الشيوع – المرتبة الثانية – والواو والشين التي تعتبر من القوافي النادرة الشيوع – أي متقدمة من المرتبة الاخيرة–.
- وأخيراً نجد الذال والكاف فالزاي فالخاء فالغين فالثاء فالظاء، وهي موافقة لنسبة شيوعها في الشعر العربي فهي من القوافي النادرة[4]، فيما عدا تأخر الكاف وهي من القوافي متوسطة الشيوع، وتأخر الثاء وهي من القوافي قليلة الشيوع، والمترتبة الثالثة والرابعة اطلق عليها الأستاذ المجذوب القوافي النفر أو الحوش[5].

إذن فقوافي الشاب الظريف جاءت موافقة تقريبا لما هو شائع في الشعر العربي. – والملاحظ أيضاً ان حروف الجهر والشدة جاءت بالمرتبة الأولى فهو شاعر غزل يبث أشواقه ولواعج احزانه إلى من يتغزل به، فاحتاج إلى الجهر والشدة لكي يوصل صوته ويجهر بقضيته عند غريمه، كذلك الحال في المديح.

– والملاحظ أيضاً ان حروف الذلاقة والشفوية كان لها المراتب الأولى، والسبب كما ورد سابقاً يرجع إلى خفتها ((وحسن جرسها وحسن امتزاجها بغيرها))[6].

---

(1) موسيقى الشعر: 248.

(2) فن التقطيع: 266.

(3) موسيقى الشعر: 248.

(4) المصدر نفسه: 248.

(5) المرشد: 59، 62– النفر: ما ينفر منه الطبع، والحوش: الغريبة.

(6) جرس الألفاظ: 144.

- واخيراً فإن القافية المطلقة عند الشاب الظريف وردت بأشكال متعددة وهي كالآتي:

((1)) **القافية المطلقة المجرّدة:** وردت في 217 وحدة شعرية كقوله:

فيا خاتمَ الرسلِ الكرام ومن به لنا من مهولاتِ الذنوب تخلّصُ[1]

أو قوله:

لو أن قلبك يرقُّ ويرحمُ ما بتُّ من خوف الهوى أتألمُ[2]

- وقد لحقها الوصل بالألف في 45 وحدة شعرية كقوله:

أضرم لمنْ رام وصلاً منكَ أو خَطَبا ناراً جعلت لها أحشاءَه حَطَبا[3]

- ولحقها الوصل بالهاء في 41 وحدة شعرية كقوله:

من لي به معنىً رقّ فيه رونقه ما كان أكمله لو صحّ موثقهُ[4]

- ولحقها الوصل بالهاء مع الخروج[5] مرتين كقوله:

وشادنٍ يسلبُ العقولَ ولا يهملها في الهوى فيُهملُها[6]

- وأخيراً لحقها الوصل بالكاف مرة واحدة كقوله:

أيها الهاجرُ حدثني ما أوجبَ هجركْ[7]

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: 308.

(3) الديوان: 58.

(4) الديوان: 230.

(5) الخروج: هو حرف اللين المتولد من هاء الوصل المتحركة: ألف أو واو أو ياء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 71.

(6) الديوان: 260.

(7) الديوان: 161.

((2)) مطلقة مردوفة: نظم فيها 153 وحدة شعرية منها 72 بالألف كقوله:

عـــذابي مـــن ثنايـــاك العـــذابِ فهـل شـفيع الرِضـا عنـد الرُضـابِ[1]

- ومنها 41 وحدة شعرية مردوفة بالياء والواو كقوله:

صـــدودكَ هـــل لــــه أمـــد قريـــبُ ووصـــلك هـــل يكـــون ولا رقيـــبُ،[2]

طـــرف تعـــرَّضَ بعـــدكم لهجـــوعِ لا زال ذا شـــرقٍ بفـــيض دمـــوعِ[3]

- وقد لحق الردف بالألف والوصل بالألف في 14 وحدة شعرية كقوله:

وبـــين الخـــدين والـــشفتين خـــالٌ كزنجـــيٍّ أتـــى روضـــاً صَـــبَاحَا

تحيَّـــر في الريـــاضِ فلـــيس يـــدري أيجـــني الـــورد أم يجـــني الأقاحـــا[4]

وأيضا الردف بالياء والواو لحقه الوصل بالألف في 8 وحدات شعرية كقوله:

حبـــاك الجمـــالُ فـــأوفى النـــصيبا فـــصرتَ إلى كـــلِّ قلـــبٍ حَبِيبَـــا[5]

- وقد لحق الردف بالألف وصل بالهاء في 7 وحدات شعرية كقوله:

لـــو رمـــتَ إبقـــاءَ الـــودادِ بحالـــه لم تغـــرِ طرفـــكَ بارتيـــادِ نبالـــهِ[6]

- وقد لحق الردف بالياء والواو وصل بالهاء في 10 وحدات شعرية كقوله:

متـــى يعطـــف الجـــاني وتقـــضى وعـــودهُ فقـــد طـــال منـــه هجـــره وصـــدوده[7]

---

(1) الديوان: 89.

(2) الديوان: 40.

(3) الديوان: 290.

(4) الديوان: 112 – 113.

(5) الديوان: 67، في الديوان بتحقيق د. صلاح الدين الهواري وردت كلمة (حياك) بدل (حباك) التي اثبتها المحقق شاكر هادي شكر.

(6) الديوان: 274.

(7) الديوان: 126.

- وقد لحق الردف بالألف وصل بالهاء مع خروج بالألف مرتين كقوله:

فـــدتك نفـــس قـــد حـــلا بـــك حالهـــا واضـــحى صـــحيحاً في هـــواك اعتلالهـــا[1]

- ((وهي من اجمل القوافي))[2] إلا أن نسبتها قليلة في أشعار الشاب الظريف.

((3)) مطلقة مؤسسة: وردت في 31 وحدة شعرية كقوله:

حللـــتَ بأحـــشاءٍ لهـــا منـــك قاتـــلُ فهـــل أنـــت فيهـــا نـــازلٌ أو منـــازلُ[3]

- وقد يلحقها وصل بألف أو هاء ونسبتها قليلة في أشعاره كقوله:

وحـــق هـــذي الأعـــين الـــساحره وحـــسن هـــذي الوجنـــة الزاهـــره[4]

الـــشيخ قـــالوا قـــد غـــدا ســـالكا فقلـــت للنـــار غـــدا ســـالكا[5]

- ومنها قافية اللزوم ما لا يلزم كقوله:

مـــن للخـــلاقِ وللوفـــاقِ مـــسائلاً وخـــصائلاً أو للعلـــى لـــولاكمُ[6]

ملاحظات واستنتاجات

(1) هذا فيما يخص القافية وأشكالها، وبالاعتماد على تقسيم د. صفاء خلوصي للقافية متدرجاً بحسب درجة جمالها بدءًا بالقافية المقيدة الموجهة، ثم القافية المقيدة المحذوفة، ثم المؤسسة حتى يصل إلى القافية المطلقة، ثم المطلقة المردوفة بالواو والياء، ثم المردوفة بالألف، ثم المؤسسة، ثم قافية لزوم مالا يلزم المردفة أو المؤسسة الموصولة وهي الأكثر جمالاً في هذا السلم[7]. وإذا ما اردنا ان نقيس درجة جمال قوافي الشاب الظريف نجد انها فوق المتوسط. ففي أعلى السلم نراه مقلاً في قافية لزوم ما لا يلزم والقافية المؤسسة، وفي أسفله نراه مقلاً في القافية

(1) الديوان: 260.

(2) فن التقطيع: 276

(3) الديوان: 243.

(4) الديوان: 164.

(5) الديوان: 241.

(6) الديوان: 307.

(7) فن التقطيع: 266، 267.

المقيدة، ومكثراً في القافية المطلقة أو المطلقة المردوفة على مختلف أشكالها وهي تشغل حيز الوسط وما فوق الوسط.

(2) والملاحظ أيضاً بالنسبة لحركة الحروف ما بين الساكنين ان قافية المتكاوس[1] لا نكاد نجد لها أثراً في أشعاره، وهذا النوع قليل في أشعار الشعراء لصعوبة اجتماع أربعة متحركات في القافية فضلا عن قلة الزحافات في أشعار الشاب الظريف كالشكل والخبل. وقافية المترادف[2] قليلة أيضاً ؛ لأنها مقترنة بالقافية المقيدة المردوفة، والقافية المقيدة كما أسلفنا قليلة الشيوع في أشعار العرب. وبالنسبة لقافية المتواتر[3] والمتدارك[4] والمتراكب[5] نجد ان المتواتر يتقدمها فهو مرتبط بالقافية المردفة إذا لم تكن موصولة ثم يأتي المتدارك فهو مرتبط بالقافية المؤسسة إذا لم تكن موصولة، وهي فضلا عن المتراكب تتوزع على القافية المطلقة المجردة وبنسب متفاوتة وبحسب طبيعة البحور المكونة لها، فقافية الكامل مثلاً "متفاعلن" من المتدارك والطويل – إن لم يكن مقبوضاً – "مفاعيلن" من المتواتر، والبسيط المخبون "فعلن" من المتراكب. فللبحور ونسبة شيوعها بأشكالها المختلفة تأثير على نسبة شيوع هذا النوع من القافية.

(3) وعلى العموم فإن الشاب الظريف لم يخرج عما هو مألوف في القافية العربية سوى ما كان من تنويعه في القافية عند نظمه في الموشحتين، وهو ما يتطلبه النظم في هذا اللون من الشعر. وقد حاول الشاب الظريف ان ينوع في قوافيه فيوظف ما هو شائع منها ذات المسحة الاقرب إلى الجمال على قدر استطاعته، وهو وإن أخفق في بعض الاحيان سواء في الأوزان والقوافي فقد اجاد في أحيان كثيرة.

---

(1) **المتكاوس**: وهي كل قافية توالت منها أربعة متحركات بين ساكنين، معجم مصطلحات العروض والقوافي: 230.

(2) **المترادف**: كل قافية اجتمع فيها ساكنان. المصدر السابق: 101.

(3) **المتواتر**: كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين. المصدر السابق: 256.

(4) **المتدارك**: كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين. المصدر السابق: 88.

(5) **المتراكب**: ويكون من ثلاثة احرف متحركة بين ساكنين. المصدر السابق: 106.

((4)) عيوب القافية:

قبل ختام هذا المبحث سنعرض لبعض عيوب القافية التي وردت في شعر الشاب الظريف، فهو وإن بدا معتداً بنفسه واثقاً منها بقوله عن اشعاره:

لم يقــوَ مــنهنَّ اقــواء لقافيــةٍ ولم يطــأهنَّ بالترتيــب إيطــاءُ[1]

وقد بدا هذا الكلام عارٍ عن الصحة، فقد نسي ان النقص من كمال الانسان، وأن الغفلات تعرض للأريب، فبالغ كثيراً في اعتداده بنفسه وبشعره حتى يقول:

وكلمــا قيــل شــعراً أو يُقــالُ فمــا أراه إلا رذاذاً مــن شــآبيبي[2]

- ولبيان خطأ ما ذهب إليه نشير إلى بعض هفواته والتي من أبرزها الإيطاء[3] كقوله:

بنــتم فــلا طــرفٌ إلا وهــو مــضطربٌ شــوقاً ولا قلــب إلا وهــو مــضطرمُ

وبعدها ببيتين يقول:

فالجــسمُ مُــذ غِبــتُم بالــسفحِ متَّــشحٌ والقلــب مــضطربٌ والــشوق مــضطرمُ[4]

أو قوله:

مــا كــان قبلــك مــن كــريمٍ يُرتجــى منــه ولا ولــدتْ ســواكَ أكــارمُ

وبعدها بخمسة ابيات يقول:

نــسبٌ إذا مــا قيــل مــن هــو أعربــتْ احــساب أعــرابٍ لكــم وأكــارمُ[5]

أو قوله:

وســكّنته في لظــى مُهجــتي وذاك لعمــري جــزا مــن قتــلْ

---

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 87.

(3) الإيطاء: وهو اعادة اللفظة في القافية، معجم مصطلحات العروض والقوافي: 264 بنفس المعنى قبل ورود سبعة أبيات.

(4) الديوان: 298.

(5) الديوان: 290 – 291.

وبعدها بستة أبيات يقول:

إلا فلَّـــــل الله ســـــــيف المقـــــــلْ فكـــــم ذا تعــــدى وكـــم ذا قتـــــل[1]

وقد ترد اللفظة نفسها لكن بمعنى مختلف ولا يعد هذا إيطاء[2].

وأما السناد فقد تمت الإشارة إلى سناد الاشباع في باب لزوم ما لا يلزم وكذلك الاشارة إلى سناد التأسيس في باب القافية المطلقة. وبالنسبة للإقواء[3] كقوله :

مـــا كـــانَ قبلـــكَ مـــن كـــريم يرتجـــى منـــه ولا ولـــدت ســـواكَ أكـــارمُ

لكـــن تجـــسَّم قبـــل خلقـــك جُـــودك الـــ ـــبادي وسمَّـــاه البريـــة حـــاتمُ[4]

وقوله:

مـــا ضـــنَّ بالـــدمعِ يـــوم الـــبينِ فيـــك فهـــل ان ظـــنَّ منـــك لـــه وصـــلاً تحققُـــهُ

يـــا آخـــذ القلـــب ارددهُ علـــى جَـــسَدي أو حـــــاذر الله فيـــــه إن تحرِّقَـــــهُ[5]

فقد وردت كلمة "حاتمُ" مرفوعة وهي منصوبة في الاصل. فيمكن ان تعرب بأنها منصوبة في الأصل ورفعت لاشتغال المحل بحركة القافية، وأن تحرقهُ وردت منصوبة والقافية مرفوعة يمكن ان تبدل أنْ بـ إذْ ليستقيم الأمر.

فبعض الشعراء يملكون حساً موسيقياً وليس لهم إلمام باللغة، وان كان لهم إلمام فالأمر لا يسلم. لذلك فالإقواء من الممكن ان لا يعدُّ عيباً، فإن عيوب الشعر وعيوب القافية لا يخلو منها شعر شاعر، والبحث ليس بصدد تتبع عثرات الشاعر وعيوبه بقدر ما هو إشارة وعرض لبعض ما اصطلح عليه النقاد من عيوب للقافية. فلا يمكن ان نعد وجود بعض الاخطاء مقياساً ننتقص به من شاعرية أي شاعر. فأغلب هذه الاخطاء من الممكن تجاوزها ؛ لأن الشاعر مهما بلغ من منزلة في الشعر، فلا بد ان يكون هناك عليه بعض المآخذ، فهو بشر ومعرض للخطأ، إلا إذا كان هذا الخطأ مما لا يقع فيه إلا المبتديء، أو مما كان ثقيلاً نابياً يخل بجودة الشعر ويُنقص من قيمته.

---

(1) الديوان: 285 – 286، وقد ورد في تحقيق د. صلاح الدين الهواري (جرا) بدل (جزا) وهذه اثبتها المحقق شاكر هادي شكر.

(2) ينظر: الديوان: 194-289.

(3) الإقواء: هو أن تختلف حركات الروي، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 213.

(4) الديوان: 290 – 291.

(5) الديوان: 231.

المبحث الثَّاني

الأنماط الإيقاعية غير الثابتة

{1} {2} {3} التصريع[1] والتقفية[2] والتدوير:

لعل التصريع والتقفية من المظاهر المهمة في شعر الشاب الظريف، لذا نلمح لديه ميلاً إلى هذا الجانب، فمن مجموع 443 وحدة شعرية صرّع وقفّى 247 مطلعاً من مطالع هذه الوحدات أي بنسبة 55,75 ٪ أي اكثر من نصف المطالع. والملاحظ ان نسبة التصريع والتقفية في قصائده تقارب المائة بالمائة. فقد نظم 66 قصيدة صرّع وقفّى 64 قصيدة منها. اما بالنسبة للمقطوعات فنسبتها تقل عن ذلك، فمن مجموع 157 مقطوعة صرّع وقفّى 96 مطلعاً أي بنسبة 61,14٪ أي أكثر من النصف أيضاً. ومن مجموع 218 نتفة صرّع وقفّى 85 مطلعاً أي بنسبة 38,99٪ وهي نسبة لا بأس بها. فالنتف لا تتطلب عناية باللفظ والنظم ؛ لأنها في اغلب الأحيان آنية ومرتجلة تكون لغرض تفكّهٍ أو تندر وما إلى ذلك، وهي لا تتطلب حسن ابتداء وفخامة في العبارة واللفظ دون المعنى. فكلما كان الغرض جاداً سواء في الغزل أو المديح أو الهجاء كلما زاد الاهتمام بالمطلع تصريعاً وتقفية. لذلك كان اهتمام الشاب الظريف بتصريع مطالع أشعاره – ولا سيما القصائد – واضحاً جلياً مترسماً خطى من سبقه من الشعراء.

فضلاً عن ذلك ما يضفيه هذا اللون من حس موسيقي ونغمة رنانة تحفّز المتلقي وتصبُّ في الإطار العام لأنغام القافية وموسيقاها. والشاب الظريف قد أفلح في هذا الباب إن لم يكن أجاد فيه فجاءت أغلب مطالعه مصرعة مقفاة. ولعله أدرك اهمية هذا الجانب فلجأ إلى تصريع الأبيات التي تلي المطلع وتقفيتها كقوله:

أراكَ الحمى لما شدتهُ السواجعُ   تثنّى كلما هبّتْ عليه الزعازعُ

---

(1) التصريع: تبعية العروض للضرب قافية ووزناً وإعلالا. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

(2) التقفية: هي ان تضع قافية للبيت في مصراعيه، أي أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة. ينظر: المصدر السابق: 211.

فأطربه من شدوها لحنُ ساجع ينوحُ على أحبابه فهو ساجعُ

فسرُّ الهوى للصبِّ بالدمع ذائعُ كما قلبه بين الحامل ضائعُ

على أنَّ أيام الوصالِ ودائعُ ولا بد يوماً أن تردَّ الودائعُ(1)

- وقد يستعمل في ذلك بعض ضروب الجناس فيخرج به ذلك إلى بعض التكلف كقوله:

أتراك بالهجران حين فتكتَ في قلبي علمت بما يجنُّ فتكتفي

عاهدتني أن لا تخون ولست في طلبي وفاءكَ بالعهود ولم تفِ

إن جال طرفي في سواك فلا غفي أو حال قلبي عن هواك فلا عفي(2)

وقد يكون التصريع بالزيادة أو بالنقص أو تقفية فقط، على ان التصريع بالنقص يغلب على التصريع بالزيادة:

- فمن الأولى قوله:

عودي إلى حسن التأني فلقد جهلت من اجتنبتِ(3)

فالعروض في البيت الأول مجزوءة مضمرة مرفلة لموافقة الضرب، وفي البيت الثاني جاءت صحيحة بدون ترفيل.

- ومن الثاني قوله:

يا راقد الطرف ما للطرفِ إغفاءُ حدَّث بذاكَ فما في الحبِّ إخفاءُ

إن الليالي والأيامَ من غزلي في الحسن والحب أبناءٌ وأنباءُ(4)

- ومن التقفية قوله:

أرض الأحبَّةِ من سفحٍ ومن كُثُبِ سقاكِ منهمر الانواء من كثبِ(1)

---

(1) الديوان: 202.

(2) الديوان: 221.

(3) الديوان: 103.

(4) الديوان: 29.

فالعروض كثب جاءت موافقة للضرب وللعروض الثانية في البيت الثاني وقوله:

أضرم لمن رامَ وصلاً منك أو خَطَبَا   ناراً جُعلت لها أحشاءه حَطَبَا[2]

او قوله :

سهر العيون يلذُّ للمشتاقِ   والسقم خير ملابس العشّاقِ[3]

- والملاحظ أنه يستعمل في بعض الأحيان في العروض والقافية كلمات متجانسة ليزاوج بين الجناس والتقفية أو التصريع مستثمرا هذين اللونين في أحسن صورة كقوله:

لا طلَّ صوبَ الغوادي ساحتي قطنا   ولا رعى الله من في أرضها قطنا[4]

وقد ارتبطت بالمطالع ظاهرة أخرى هي ظاهرة التدوير وهي أقل شأناً في أشعار الشاب الظريف، فلم ترد إلا في 14 مطلعاً معظمها مقطوعات أو نتف، ولعله أدرك أن التدوير لا يضفي على مطالع القصائد مثل ما يضفيه التصريع والتقفية فهما أكثر وقعاً في النفس وأقرب تذكيراً بالشعر على عكس التدوير ؛ لذلك نراه يقل قلة واضحة في مطالعه.

والتدوير ما هو إلا إلغاء للفواصل ما بين شطري البيت الواحد، فيشتركان في اللفظ ويتوحدان فيه حتى تحسُّ بأنهما شطر واحدة. وقد يلجأ الشاعر إلى التدوير لغرض الغاء الرتابة في أبياته، وكسر القيد المفروض على كل شطر.

والشاب الظريف يلجأ في بعض الأحيان إلى كسر هذه الرتابة مع اضفاء الجمالية على شعره من خلال المزاوجة بين التصريع والتدوير، فنرى البيت الأول مصرعاً أو مقفى، والبيت الثاني مدوراً كقوله:

أرضُ الأحبَّة من سفحٍ ومن كثبِ   سقاكِ منهمرَ الأنواء مِن كَثَبِ

ولا عدت اهلك النائين من نفس الـ   صبا تحيةُ عاني القلب مكتسبِ[5].

---

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 58.

(3) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك، محمد شاكر ناصر:140، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: الدكتور عباس هاني الجراخ: 300.

(4) الديوان: 327.

(5) الديوان: 72 – 73 .

أو كقوله:

لا تخفْ ما صنعت بكَ الأشواقُ ... واشرحْ هواكَ فكلنا عشّاقُ

قد كان يخفى الحب لولا دمعك الـ ... جاري ولولا قلبك الخفّاقُ

فعسى يعينك من شكوت له الهوى ... في حمله فالعاشقون رفاقُ[1]

فنراه يصرع المطلع ثم يدور البيت الثاني ثم يلج في القصيدة. والتدوير في المطالع يرتكز النظم به عند الشاب الظريف في الكامل ومجزوءه، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز والخفيف المنسرح والهزج كقوله:

وافى بوجه قد زهى بالطلعة الـ ... غراء فوق القامة الهيفاء[2]

وعيون أمرضن جسمي واضرمـ ... ـن بقلبي لواعج البلبال[3]

مالك قد أحل قتلي بسرمح الـ ... قدّ منه وراح قلبي طعينة[4]

حتام يلحى عليك من خلت الـ ... أحشاء من من لاعج الحزنِ[5]

وربما يلجأ في بعض الاحيان إلى تصريع أبيات القصيدة وهو قليل عنده، والتصريع هنا جائز استعماله ((لإرادة الخروج من قصة إلى أخرى، ومن وصف شيء إلى وصف غيره ليؤدي بالانتقال من حال إلى أخرى وهو مستحسن متى قل، فإن كثر فهو مستهجن))[6] كقوله في احدى قصائده موظفا هذا الشكل من التصريع:

حللت بأحشاءٍ لها منك قاتلُ ... فهل أنت فيها نازل أو منازلُ

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 35، والبيت ورد من غير تدوير في الديوان.

(3) الديوان: 271.

(4) الديوان: 328.

(5) الديوان: 334، والبيت ورد من غير تدوير في الديوان.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 148.

وبعدها ببيتين:

ولـــولا ســـنانٌ مـــن لحاظـــك قاتـــلُ   لمـــا كنـــت أدري ان طرفـــك ذابـــلُ

وبعدها بثلاثة أبيات:

بخلـــتُ ولم تـــسمعْ فمـــا منـــك نائـــلُ   وصـــانك اعـــراضٌ فمالـــك نائـــلُ[1]

وفي القوافي المردوفة المصرعة (بالياء والواو) نلاحظ أن العروض مردوفة بالياء والضرب مردوف بالواو أو العكس، وهو جائز لتقارب الحرفين وغير مستهجن كقوله:

كيـــف يـــصغي لعـــاذل أو يميـــلُ   مغـــرم شـــفه ضـــنى ونحـــولُ[2]

متـــى بـــالقرب يخبرنـــي الرســـولُ   ويـــسمح باللقـــا دهـــر بخيـــلُ[3]

أما بالنسبة للتدوير في أبيات القصيدة دون المطلع فنسبتها قياسا إلى المجموع العام قليلة، فهي تقارب 102 من الابيات أي بنسبة 4,10 ٪ من مجموع الأبيات الكلي وقد تركزت بالمرتبة الأولى في بحر الكامل ومجزوءه، وهذا شيء طبيعي لكثرة نظم هذا الشاعر في هذا البحر، وبنسبة اقل على مجزوء الرمل والرجز ومجزوءه فالخفيف فالمنسرح، واغلبه كان في غرض الغزل وهذا شيء طبيعي أيضاً ؛ لأنه أكثر النظم فيه كقوله:

مـــا مـــرادي الربـــع اسمـــاء ان تـــســـ   ـــخـــو بوصـــلٍ أو ان يـــدوم لقـــاءُ

بينمـــا نحـــن بالـــديار وقـــد طـــا   ل وقـــوفٌ منـــا وطـــالَ رجـــاءُ[4]

أو قوله:

أيهـــا الـــــشاغل أســـرا   ري مـــا افـــرغ ســـرَّك

يـــا محيـــاهُ أنـــار اللـــ   ـــه في العـــالم بـــدْرَك[5]

(1) الديوان: 243 – 244.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 252.

(4) الديوان: 33.

(5) الديوان: 161 – 162.

والملاحظ انه في أكثر الاحيان يستعمل التدوير في أكثر من بيت واكثر من موضع كالامثلة السابقة أو كقوله:

يا كثير الاحسان ان كثير المـ ـدح فيما حويته لقليلُ

وكريم الاحسان ما ضرك الدهـ ـر إذا ما وافاك وهو بخيل[1]

وأخيرا فالتدوير ما هو ((الا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي ان يزيد، فكأن الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية))[2]، هذه الحرية التي قد تقطع نفس الشاعر في بعض الاحيان فيلجأ إلى وضع بعض الفواصل ليرتاح عندها مكوناً من خلالها بعض الكتل الموسيقية المتراكمة المتتابعة كقوله:

بالطُّرة السوداءِ فوق الغرَّة الـ ـبيضاءِ فوق الوجنةِ الحمراءِ[3]

بفؤادي المرتاح، أم بسهادي الـ ـفضاح، أم بسودادي الوضاح

فبعرفك الفياح، أو فبطرفك الـ ـسفاح أو فبعطفكَ الرمَّاح[4]

- فالتدوير ((يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الاجزاء))[5].

{4} الجناس:

((هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى))[6]. وهو من أكثر الاضرب البديعية التي ركز عليها الشاب الظريف بمختلف أشكاله، فقد أولع به كثيراً فلا تكاد تجد له قصيدة الا وله لون من هذا الضرب. وقد يخرج به هذا الولع في بعض الاحيان إلى التكلف في الصنعة وفي النظم كقوله:

---

(1) الديوان: 246.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة- بغداد، ط2، 1965: 97.

(3) الديوان: 38.

(4) الديوان: 113 – 114.

(5) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 85.

(6) ينظر: البديع في نقد الشعر، عبدالله بن المعتز 296 هـ تعليق اغناطوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، د-ت: 25، وينظر: الصناعتين الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد قميحة – دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1984م: 353، وينظر

قلــتُ لــه لمــا انثنــى وانتــشا ... جُــد بوصــال منــك لــي إن تَــشا

فقــال لــي تبغــي وصــال الرَّشــا ... وأنــت لا تبــذل منــك الرُّشــا

فقلــت هــذي مهجــتي والحــشا ... قــال انظـروا بالجهـل كيـف الحـشى[1]

أو قوله:

وافــى وواصــلَ عنــدَما ... أجــرى المــدامعَ عنــدَما

ورنــا إلــيَّ فــسلَّما ... للوجــدِ قلــبي ســلَّما

وثنــى القــوامَ فهزَّمــا ... لجيــوش صــبري هزَّمــا[2]

- فهذا التحشيد للجناس ألغى تأثير النظم وأبقى تأثير الصنعة.

وقد ورد الجناس في أشعار الشاب الظريف تاماً وغير تام[3]. والأول كان وروده بنسبة اقل فهو ((مما لا يتفق للبليغ إلا على ندرة وقلة، فهو لا يقع من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا يبتغي الكاتب عنها بدلا، ولا يجد منها حولا))[4].

أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني 471 هـ تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح واولاد ه، مصر، 1977م: 16-17، وينظر التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني 739 هـ شرح عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د-ت: 388، وينظر جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1960م: 396.

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 311.

(3) الجناس التام: هو ان تتفق الالفاظ في أربعة امور هي انوع الحروف واعدادها وهيئاتها وترتيبها. أما غير التام هو ان يختلف اللفظ في أمر واحد من الامور التي بنت الجناس التام ويتفقان في سائرها. ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب و د. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق- ط1، 1982م: 451.

(4) جواهر البلاغة: 398.

▪ ومن الجناس التام قوله:

يهـــددهُ الواشـــي ويبكـــي صـــبابةً　　فيفـــرقُ مـــن نهـــرٍ ويغـــرق في نهـــرِ[1]

حـــيٌ غـــزالاً ســـلَّ مـــن أجفانـــهِ　　عـــضبا غـــدا يقتـــلُ في أجفانـــهِ[2]

لا طـل صـوب الغـوادي سـاحتي قطنـا　　لا رعـــى الله في أرضـــها قطنـــا[3]

فأول الشاهدين وثانيهما من الجناس المتماثل- أي التشابه في الاسمية أو الفعلية أو الحرفيَّة -، وثالثهما وقد ورد بصورة اقل يسمى الجناس المستوفي- أي التشابه بين اسم وفعل مثلا[4]-.

من ذلك قوله :

لا يلتقـــي يـــوم المعـــاد ســـواهمُ　　متبـــسما حيـــث الوجـــوه ســـواهمُ[5]

او قوله :

مـــا ان رأى روحـــي تحـــنُ لقربـــه　　حتـــى تعجَّـــل بالبعـــاد فراقهـــا

تـــالله مـــا نظـــرت عيـــوني مـــذ نـــأى　　ابـــداً ســـواء مـــن الانـــام فراقهـــا[6]

▪ ومن الجناس غير التام { وهو كثير في أشعاره} ما اختلفت فيه الحركات وسمى المحرَّف كقوله:

إن حَـــضَروا في مجـــالس خطبـــوا　　وإن نـــأوا عـــن مُجـــالس خُطبـــوا

وكـــم عُـــداة أقـــوالهم كتبـــوا　　وكـــم عـــداة وفـــوا بهـــا كُتبـــوا[7]

---

(1) الديوان: 174.

(2) الديوان: 338.

(3) الديوان327.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 396-397.

(5) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك محمد شاكر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور الجراخ: 300.

(6) الديوان: 378.

(7) الديوان: 45.

فنراه يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس ((مُجالس – مَجالس – خَطبوا – خُطبوا – عُداة – عِداة – كَتبوا – كُتبوا)) وقوله:

أراك تـــشمُّ الخـــلَّ في زمـــن الوبـــا   فخـــلٌ حـــديثاً للأطبـــاء يـــا خلّـــي[1]

- وقد يكون الاختلاف في التنقيط فيسمى – المصحف – كقوله:

تحـــدوا النيـــاقُ كـــرام نحـــو تربتـــهِ   فـــتملأ الأرض مـــن نجـــب ومـــن نحـــب[2]

إن الليـــالي والأيـــامُ مـــن غزلـــي   في الحـــسنِ والحـــبُّ ابنـــاء وانبـــاءُ[3]

عجـــل الزمـــانُ علـــيَّ في شـــرخ الـــصبا   بتـــشتتِ القرنـــاء والقربـــاءِ[4]

- ومنه اختلاف عدد الحروف كقوله:

أمـــطِ اللثـــامَ والـــقِ بَـــردكَ يتـــضُّح   وجـــه وعطـــف كالـــصباح وكالـــصبا[5]

ودم ودمـــع حـــين يختلطـــان في   اثـــر الخلـــيط فجـــرحهنَّ جُبَـــارُ[6]

منطقـــهُ في الهـــوى ونـــاظره   ارَّقـــني بـــالحوار والحـــورِ[7]

وإذا حللـــتم في محـــلٌ ممحـــلٍ   كُـــسيت محاســـنُهُ بكـــلّ ربيـــعِ[8]

---

(1) الديوان: 272.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 34.

(5) الديوان:59.

(6) الديوان: 149.

(7) الديوان: 174.

(8) الديوان: 210.

ففي الشاهدين الاولين نرى زيادة حرف في نهاية الكلمة ويسمى جناساً مطرفاً، وفي الشاهد الثاني نرى زيادة حرف في وسط الكلمة ويسمى جناساً مكتنفا، والثالث نرى فيه زيادة حرف في بداية الكلمة ويسمة جناساً مردوفاً[1] وهو اقل من سابقيه.

او قوله :

وما الناس غير اثنين عاشٍ وعاشقٍ

مع اثنين ذا يجني وذا يتقبل[2]

- ومنه الاختلاف في نوع الحرف كقوله:

طالت إليكَ رسائلي ووسائلي   يا ذا الملاحةِ والعذارِ السائلِ[3]

أفنى هواكَ تمسكي بتنسكي   فخلعتُ فيكَ عذارَ علمي أشيبا[4]

منتقمٌ بالصدودِ منتقلْ   عن ودِّه بالجمالِ مُنتقبُ[5]

فنلاحظ ان الشاهد الأول كان الاختلاف في بداية اللفظ، وهو اقل، والثاني في وسطها، والثالث في نهايتها، وبأكثر من لفظة، فإذا كانت مخارج الحروف متقاربة سمي مضارعاً وإذا كانت مخارجها متباعدة سمي لاحقاً.

وقد يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس كقوله:

هل عاذر في الحبِّ لي عاذل   أو جابرٌ ناظره الجائرْ[6]

يا مربعَ الإطرابِ والأترابِ بل   يا مربعَ الأنواءِ والأنوار[7]

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 399.

(2) الديوان: 382.

(3) الديوان: 273.

(4) الديوان: 60.

(5) الديوان: 43.

(6) الديوان: 155.

(7) الديوان: 169.

- ومنه اختلف في ترتيب الحروف كقوله:

وصفوةُ الدهرِ بحرٌ والصبا سفنٌ ... وللخلاعةِ إرساءٌ وإسراءُ[1]

هل حرمةٌ أو رحمةُ المتيمُ ... قد قل فيك نضيرهُ ونصيبهُ[2]

وقد يجمع جناسين من هذا النوع في بيت واحد كقوله:

وبي ساحرٌ في اللحظ للخدِ حارسُ ... وذابلُ أعطافهِ لدمعي باذلُ[3]

وقد يستعمل التقليب اللفظي للكلمة الواحدة أكثر من مرة { ويسمى جناس القلب[4]} كقوله:

أضمرتموا هجراً وأمرضتم حشى ... ـي وأضرمتم بنارِ أضلعا[5]

يا عاجلاً بالهجرِ منه وجاعلاً ... بين الجوانحِ لاعجَ الأشواقِ[6]

- ومنه ما تماثل ركناه لفظاً واختلف احد ركنيه عن الاخر خطاً كالاختلاف بين النون والتنوين ويسمى بالجناس اللفظي[7] كقوله:

مثلُ الغزالِ نظرةً ولفتةً ... من ذا رآه مقبلاً ولا افتتن

احسنُ خلقِ اللهِ وجهاً وفماً ... إن لم يكن احق بالحسنِ فمن[8]

---

(1) الديوان: 55.

(2) الديوان: 42.

(3) الديوان: 244.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 402.

(5) الديوان: 206.

(6) الديوان: 237.

(7) جواهر البلاغة: 400.

(8) الديوان: 339.

ومن شدة ولع الشاب الظريف بالجناس نراه يحشد في أبياته أكثر من نوع من هذه الانواع كقوله:

معـــــرضٌ بـــــالودادِ معـــــترضٌ   محتجــــــر في الغــــــرامِ محتجــــــبٌ[1]

فالأول اختلاف في عدد الحروف والثاني اختلاف في نوعها:

تُكلِّـــف مـــن تكلّـــف منــــك وداً   طـــلاب الـــشرابِ مـــن الـــسرابِ[2]

فالاول جناس محرف والثاني مصحف أو كقوله:

هـــل جـــابرٌ جـــائرٌ بالوصـــلِ لم يجُـــدِ   أم ناصـــر ناصـــرَ جفـــني علـــى الـــسهدِ[3]

فالاول في نوع الحروف والثاني في هيئتها.

وقد يجمع بين أكثر من جناسين كقوله:

الـــدمع هـــامٍ والحـــشا هـــائمٌ   والجفـــنُ دامٍ والجـــوى دائـــمٌ[4]

– ومن الجناس المركب[5] أو الملفق[6]. ويدل على حذق في الصنعة ولكن في أكثر الاحيان على حساب النظم وشدة أسره. وفي بعض الاحيان أو اغلبها يغلب عليه بعض التكلف ومن ذلك قوله:

هيهـــاتَ أن يـــسخو ولـــو بـــسلامه   مـــن لم يـــزل للحـــربِ لابـــس لامـــة[7]

أو قوله:

أتـــراكَ بـــالهجرانِ حـــين فتكـــتَ في   قلـــبي علمـــتَ بمـــا يجـــنُّ فتكتفـــي

(1) الديوان: 43.

(2) الديوان: 89.

(3) الديوان: 139.

(4) الديوان: 291.

(5) الجناس المركب: هو ما اختلف ركناه إفراداً وتركيباً ويقسم إلى مرفو ومقرون ومفروق. ينظر: جواهر البلاغة: 401–402.

(6) الجناس الملفق: يكون بتركيب الركنين جميعاً. المصدر السابق: 402.

(7) الديوان: 320.

عاهـــــدتني ألا تخــــونَ ولـــــتَ في   طلـــــي وفـــاءك بـــالعهودِ ولم تـــفِ[1]

فالشاهد الأول والبيت الأول من الشاهد الثاني يسمى جناسا مركبا مفروقـاً: وهـو ان يختلـف ركنـاه إفراداً وتركيباً وكان من كلمتين لم يتفقا خطا[2]. وأما الملفق كما ورد في البيت الثاني من الشاهد الثاني.

ومن شدة إغراقه في هذا اللون نراه يجانس في عبارة كاملة كقوله:

يـــا قمـــــراً رأيتـــــهُ في مـــــأتمٍ   مــــن حزنـــه شـــقَّ علـــى شـــقيقهِ

لا تلطـــم الخـــدَّ عليـــه أســـفاً   فربمـــا شـــقَّ علـــى شـــقيقهِ[3]

وبعد فما هذا الكلام وهذه الشواهد إلا دليل على اعتناء الشاب الظريف بهذا الجانب وإبداعـه فيه وإن لزمه بعض التكلف في بعض الأحيان، فالإغراق في الصنعة مـا هـو إلا لإثبـات مقـدرة الـشاعر على التلاعب بالألفاظ مع خبرة ودراية بها، ومتماشياً مع ما كان سائداً في عصره. فالشاعر مرآة للعـصر الذي يعيش فيه.

{5} التصدير ((رد الأعجاز على الصدور)):

وهو أن ((يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه علـى بعـض، ويـسهل اسـتخراج قـوافي الشعر))[4] والدلالة عليها، مما يكسب الكلام ظلالاً خاصة جراء إعادة الألفاظ وتكرارها. وينقسم هـذا الباب على ثلاثة أقسام[5] وردت بكثرة في أشعار الشاب الظريف، ولعله تنبه هنا إلى ما يمثله هذا البـاب في البلاغة من موقع، ويمثل من اهمية فيها.

القسم الأول: ما وافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول كقوله:

أرى كـــلَّ شـــيء منـــه يـــأتي محببـــاً   ولاســـيما ذاكَ الرضـــابُ المحبَّـــبُ[6]

---

(1) الديوان: 221.

(2) ينظر: جواهر البلاغة: 402.

(3) الديوان: 239.

(4) العمدة: 2/ 30. وينظر: علوم البلاغة، احمد مصطفى المراغي، دار القلـم، بـيروت: (د.ت): 334. وينظر: جواهر البلاغة: 407.

(5) البديع في نقد الشعر: 47 وما بعدها. وينظر: الصناعتين: 42. وينظر العمدة: 2/ 3.

(6) الديوان: 53.

منعـــتُ دمـــوعي أن لا تـــصوب واســـهم عينيـــك أن لا تـــصيبا[1]

أيهـــا الجاهـــل قـــدري أنـــا لا أجهـــلُ قـــدْرك[2]

علـــى أنَّ أيـــام الوصـــالِ ودائـــعٌ ولا بـــدَّ يومـــاً أن تُـــردَّ الودائـــعُ[3]

والثاني: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقوله:

رمـــى فأصـــاب قلـــبي باجتهـــادٍ صـــدقتم كـــل مجتهـــدٍ مـــصيبُ[4]

أيُّهـــا الهـــاجرُ حدِّثـــ ـــني مـــا أوجـــبَ هجْـــرَك[5]

لـــيسَ خلـــيلاً لـــي ولكنَّـــه أضـــرمَ في الأحـــشاءِ نـــارَ الخليـــلْ[6]

والثالث: ما يوافق آخر كلمة منه اول كلمة في النصف الأول كقوله:

وســـواد عيـــشي لم يـــدعْ لـــي لـــذة افتـــضَّها باللُّمـــة الـــسوداءِ[7]

أعانـــكِ المجـــرُ والـــصدودُ علـــى قتلـــي ومـــالي عليـــك أعـــوانُ[8]

يـــا كحيـــل الجفـــونِ لـــي فيـــك جفـــنٌ مـــا لـــه مـــن ســـوى الـــسهاد اكتحـــالُ[9]

وأخيراً: فان التصدير من الفنون البديعية القريبة من النفس لما فيه من تكرار محبب غير متكلف وترديد يتوائم مع المعنى ومع القافية في الوقت نفسه.

---

(1) الديوان: 67.

(2) الديوان: 161.

(3) الديوان: 202.

(4) الديوان: 40.

(5) الديوان: 161.

(6) الديوان: 281.

(7) الديوان: 34.

(8) الديوان: 323.

(9) الديوان: 257.

{6} الطباق:

هو ((جمعك بين الضدين في كلام واحد))[1]، ولا يخفى ما لهذا اللون من خاصية إذا أحسن استخدامه، وتتجلى هذه الخاصية أو هذا التأثير في أن الشاعر ((بجمعه بين الأضداد يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارىء ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده))[2]. هذه الصور من الممكن ان يكون لها تأثير عميق في نفس المتلقي إذا ما وضعت في الموضع اللائق بها. وقد استعمل الشاب الظريف الطباق على أساس الإثبات والنفي بنوعيه طباق الإيجاب، وهو الجمع بين لفظين مثبتين متضادين، وطباق السلب وهو الجمع بين اللفظ ومنفييه[3] كقوله:

لا يـــدّعي العاشـــقونَ مـــرتبتي　　　متـــى تـــساوى الـــترابُ والـــذهبُ[4]

أعانـــكِ الهجـــرُ والـــصدودُ علـــى　　　قتلـــي ومـــالي عليـــك أعـــوانُ[5]

وكيـــفَ أرضـــى لنفـــسي أن اســـوّدُ مـــن　　　لم يرضَ أنّي له أصبحتُ مملوكا[6]

والأول اعم من الثاني وقد يجمع بين النوعين في بيت واحد كقوله:

ويـــا ديـــارَ الحمـــى شـــطّي أو اقتربـــي　　　إن شـــاءَ جـــادكِ أو لا جـــادكِ المطـــرُ[7]

(1) العمدة: 2/ 5. وينظر جواهر البلاغة: 296. وينظر البلاغة والتطبيق: 438. وينظر: علوم البلاغة: 297.

(2) البلاغة والتطبيق: 443.

(3) المصدر نفسه: 339. وينظر: علوم البلاغة: 298.

(4) الديوان: 42.

(5) الديوان: 323.

(6) الديوان: 240.

(7) الديوان: 154.

او قوله :

وبروحي ظبي أطاع فؤادي

وجده اذ عصى عذّالهْ[1]

وقد يخرج إلى المقابلة: وهي الإتيان بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يأتي بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب[2] كقوله:

متضادان:

أنـــا لـــي منـــك قـــسوةٌ وصـــدودُ ولغـــيري تعطـــفٌ ووصـــالُ[3]

ثلاث متضادات:

ونحـــن فعلنـــا مـــا يليـــق مـــن الوفـــا فـــلا تفعلـــوا مـــا لا يليـــق مـــن الغـــدرِ[4]

ثلاث متضادات:

متباعـــدٌ بدلالـــه متقـــربٌ مـــستوحشٌ بنـــضارهِ مـــستأنسِ[5]

أربع متضادات:

وصـــالكَ مـــضمرٌ للعهـــدِ هجـــرٌ وهجـــرك مظهـــرٌ للـــودِ وصـــلُ[6]

أربع متضادات:

ترحّـــل عنـــا وصـــله وهـــو عـــادلٌ وخـــيّم فينـــا هجـــره وهـــو قاســـطُ[7]

(1) الديوان: الملحق: 384.

(2) البلاغة والتطبيق: 440.

(3) الديوان: 256 .

(4) الديوان: 167.

(5) الديوان: 187.

(6) الديوان:255.

(7) الديوان: 199.

وقد جمع في البيت الأخير بين ثمان متضادات، وقد جمع فيه تقسيم الطباق من حيث التضاد إلى اسمين أو فعلين أو حرفين[1]. فالاسمان هجره ووصله وعادل وقاسط، والفعلان ترحّل وخيّم، والحرفان فينا وعنا. والفرق بين المقابلة والطباق هي ان الأول يكون بين أكثر من متضادين، والثاني يكون بين المتضادين فقط، والمقابلة تكون بين الأضداد وغيرها ولكنها في الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعاً[2]. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف أكثر ما وردت بهذا الشكل.

{7} الموازنة:

هي: ((تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية))[3].

أو هي ((اقامة الشطرين من البيت على مفردات يتناسب تقطيع كل منها في الشطر تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع ان تكون تامة))[4] ويمكن ان يندرج تحت هذا التعريف ما يسمى بالتسميط[5] والترصيع[6]. وفي نظرة إلى اشعار الشاب الظريف نجد هذا اللون مبثوثاً بين طيات ديوانه.

- مما ورد في مطلع قصائده ليكون مع الترصيع والتقفية تناسقاً في النظم والموسيقى:

فكم / جمع / الحسنَ / النفيسَ / من/ العلى وكم/ فرّق/ الجيشَ / الخميسَ/ من/ العدى[7]

وحــقُ/ هــذي/ الأعــين / الــساحرة وحــسنُ / هــذي / الوجنــةِ / الزاهــره[8]

إذا / سـطا / قلـت يـا أسـدَ العـرين/ قفـي وان بدا / قلت يا شمس الـضحى / غـيبي[9]

---

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 296، والبلاغة والتطبيق: 440.

(2) المصدر المصدر نفسه: 440، 441.

(3) المصدر نفسه: 405.

(4) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 77.

(5) **التسميط**: هو ان يجعل الشاعر بيته على اربعة اقسام ثلاثة على سجع واحد بخلاف قافية البيت. جواهر البلاغة: 409.

(6) **الترصيع**: هو توازن الالفاظ، مع توافق اعجازها، أو تقاربها، المصدر السابق: 406.

(7) الديوان:129.

(8) الديوان: 164.

(9) الديوان: 82.

- وقد ترد في خلال القصيدة كقوله:

فـإن عـشقت / فهـذا الحـسن / لـي وطـر ... وان سـلوتُ/ فهـذا الهجـر/ لـي سـببُ[1]

حبيــب/ القلــوب/ اذبــتَ / العيــون ... حبيــب / الفــؤادِ / أذبــت / القلوبــا[2]

بحمــرة / خــدٌ / لا تــصاب/ بعــارضٍ ... وخمــرة / ثغــرٍ / لا تعــاف/ لــشاربِ[3]

- وقد تكون الموازنة بين ألفاظ متقاربة متجانسة مما يزيدها جمالاً إلى جمالها كقوله:

فيطــربُ/ حــين/ يــضرب / في / خطــوبٍ ... ويعــربُ / حــين / يغــربُ / في خطــابِ[4]

فلــيس / بجــدكَ / في/ بجــدٍ / بمحتجــبٍ ... وليس / مدحكَ / في/ مـدحٍ / بمكـذوبِ[5]

- وقد تكون الموازنة موزونة ومقفاة، أو يقسم البيت فيهـا إلى اربعـة أشـطر ثلاثـة منهـا مقفـاة، وهذا هو الترصيع والتسميط كقوله من قصيدة يمدح احد ولاة دمشق:

المنجــــدين أخــــاً الموجــــدين ســــخاً ... والماجــــدين أبــــاً والواجــــدين إبــــا[6]

وكذلك قوله في المقام نفسه:

معنــــى لمبتكــــرٍ أنــــسٌ لمفتكــــرٍ ... فجــــرٌ لمعتكــــرٍ بــــالنقع معتكــــر

أكــرم بــه منــصف بالعــدلِ مُنــصفٍ ... للــــدين منتــــصفٍ للحــــق منتــــصرِ

يــا خــير منتــسبٍ للمجــدِ محتــسب ... بــالعزمِ مكتــسب مــدحا مــن البــشر[7]

(1) الديوان: 48.

(2) الديوان: 67.

(3) الديوان: 88.

(4) الديوان: 90.

(5) الديوان: 86.

(6) الديوان: 63.

(7) الديوان: 171.

فنلاحظ أنه يكرر هذه الموازنة في أبيات متكررة من القصيدة الواحدة. وقد يقسم في بعض الأحيان البيت إلى ثلاثة أقسام متساوية مرصعة كقوله:

بفؤادي المرتاح أم بسهادي الـ ... ـفضّاح أم بسوادي الوضاح

فبعرفك الفياح أو فبطرفك الـ ... ـسفّاح أو فبعطفك الرماح[1]

ونلاحظ تكراره لهذه الموازنة في أبيات متتابعة كقوله من قصيدة أخرى (يمدح بها احد الوزراء ويعاتبه) :

السعد في / أبوابه / والأمنُ في ... إقليمه/ والرزق في/ أقلامه

والشمس من / قسماته/ والجود في ... تقسيمهِ / والبرُّ في / أقسامهِ

والبأس في / يقظاته / والحُلم في ... غفلاتهِ / والعلم ملء / كلامه

والصدق في / اقواله / والحق في ... افعالهِ / والعدل في / احكامه

والله من / حفظائه / والنصر من ... اعوانه / والدهر من / خدّامه[2]

فهو فضلا عن الترصيع يجمع بين التقسيم الافقي والعامودي، ومن الثاني قوله (معرضاً بأبناء جيله):

وعابدين/ في المحراب قد هربوا ... ترى المسيح يوافيهم على قدرِ

ومدبرين/ وما ولوا ولا اجترموا ... وينسبون بلا شكّ إلى دبرِ

وصالحين/ رأيتَ الخمرَ عندهم ... قد حلّلوه بلا خوف ولا حذرِ

وسالحين/ وما زالت طهارتهم ... وآمنين وقد أمسوا ذوي خطرِ[3]

(1) الديوان: 113 - 114.

(2) الديوان: 318.

(3) الديوان: 166.

وقد يجمع بين التقسيم العامودي والأفقي في أبياته كقوله:

وارجـو / غـير / بابـك / لـي/ مرامـا وأقـصد/ غـير/ ربعـك / لـي / مقـيلا

وأخطـب/ غـير/ شمـسك / ان / تجلـى وأسـأل / غـير / مائـك/ ان / يـسيلا[1]

وأخيرا فإن الموازنة باب واسع وما طاله البحث منها هو إشارة إلى علاماتها البارزة في أشعار شاعرنا.

- ويلاحظ استعماله للمحسنات المعنوية[2] { كالتورية، وحسن التعليل، والمدح بما يشبه الذم، واللف والنشر} بصورة اقل من المحسنات اللفظية. فمن بين الانماط التي تمت دراستها لا نجد الا الطباق[3] من المحسنات المعنوية والبقية كلها محسنات لفظية[4]. وقد يرجع السبب في ذلك إلى ان المحسنات المعنوية تحتاج إلى ثقافة عالية وتمرس وخبرة فضلاً عن ذلك ما تتطلب من جهد عقلي وفكري كبير وغوص في المعاني واستخراج المتوافق منها. والشاب الظريف على الرغم من ثقافته العالية نراه ميّالاً بطبيعته إلى اللفظ دون المعنى فهو لا يتطلب كبير جهد أو تفكير. هذا الميل الذي قد يكون فرضه الاتجاه السائد في عصره بتفضيل اللفظ على المعنى.

فالشاب الظريف قد نشأ في أسرة علم ومن غير المعقول ان تخرج هذه الاسرة شاباً غير مثقف. فخلال أشعاره نلمس ثقافة لا بأس بها. وقد يرجع الامر إلى قصور وعدم مقدرة في هذا اللون من الوان البديع فضلاً عما ذكرناه.

المحسنات المعنوية

{1} التورية:

((وهي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان، احدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود دلالة اللفظ عليه خفية))[5] كقوله:

---

(1) الديوان: 262 – 263.

(2) **المحسنات المعنوية**: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى المعنى اولاً. ينظر: علوم البلاغة: 96.

(3) وقد تفيد تحسين اللفظ أيضاً.

(4) **المحسنات اللفظية**: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى اللفظ أصالة. ينظر: المصدر السابق: 296.

(5) جواهر البلاغة: 363.

فلـــيسَ الفـــضل والحـــسن بـــن ســـهل   وإن يـــك فيهمـــا مـــنحٌ وبـــذلُ

كجـــودكِ أو كخلقـــكَ يـــوم ســـلمٍ   فـــذا فـــضل وذا حـــسنٌ وســـهلُ[1]

- فالمعنى الظاهر هو تشبيه الممدوح في الجود والخلق بهذين الشخصين ولكن المعنى المقصود هو ان ينسب هذه الصفات وليست الاسماء إلى ممدوحه أو قوله: (في رثا الفخر العراقي) :

لعمـــرك مـــا الفخـــرُ العراقـــيُّ ميّـــتٌ   وإن كـــان مـــا بـــين القبـــورِ لـــه قـــبرُ

ولكنهـــا الأخـــرى أتـــت وتزيّنـــتْ   وفـــاخرت الـــدنيا وكـــان لهـــا الفخـــرُ[2]

أو قوله: (في مليح جرحت يده) /

لم تجـــرحْ الـــسّكين كـــفَ معـــذبي   إلا لمعنـــــى حـــــسنُه متحقّـــــقُ

هـــي مثـــل مـــا قيـــل جارحـــة لـــه   ولكـــلِّ جارحـــةٍ إليـــهِ تـــشوُّقُ[3]

او قوله :

اعاين روض النيِّرين بخدِّه

فاعجب من خطٍّ يُريني به سطرا

ويكسر قلبي اشعريٌّ عذاره

فواعجبا والاشعريُّ لا يرى الجبرا[4]

(1) الديوان: 256.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: 229.

(4) الشاب الظريف حياته وشعره: المستدرك: محمد شاكر ناصر الربيعي: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: الدكتور عباس هاني الجراخ: 298 .

{2} حسن التعليل:

((وهو أن يُدّعى لوصف علّة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي))[1] كقوله:

كـــانَ بعيـــنين فلمّـــا طغـــى بـــسحره رُدّ إلى عـــينِ

وذاك مـــن لطـــفٍ بعـــشّاقه مـــا يـــضربُ الله بـــسيفينِ[2]

أو قوله:

عـابوا مـن المحبـوب حمـرة شـعرهِ وأظـنّهم بدليلـهِ لم يـشعُروا

لا تنكـروا مـا احمـرَّ منـه فإنـه بـدماء أربـابِ الغـرام مـضفَّرُ[3]

او قوله :

بعـث الكتـاب برقعـةٍ محمـرّةٍ جـاءت تهـددنا بفـرط جفائـه

فـسألتها عنـهُ فقالـت ألـه ذبـح الـوداد فكنـت بعـض دمائـهِ[4]

او قوله :

والأرضُ قـد بـسطتْ لحـسن صـنيعهِ بـالثلج في الأرض اليـد البيـضاءِ[5]

{3} المدح بما يشبه الذم:

وهو ((أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء))[6] صفة مدح كقوله:

ومـا فيـه مـن حـسن سـوى ان طرفـه لكـلِّ فـؤادٍ في البريـة صـائدُ[7]

---

(1) التلخيص: 375.
(2) الديوان: 337.
(3) الديوان: 156.
(4) الديوان: 39.
(5) الديوان: 32.
(6) أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في فن البيان والمعاني والبديع، عبدالله الفرهاوي الواعظ، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، 1387 هـ- 1967م: 66.
(7) الديوان: 121.

او قوله :

ولا عيب عندي فيك لولا صيانة لديكَ بها كل امرئٍ يتبدّلُ[1]

{4} اللف والنشر:

((وهو ذكر متعدد على التفصيل، أو الإجمال، ثم ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يردّه إليه))[2] كقوله:

رأى جسدي والدمع والقلبَ والحشا فأضنى وأفنى واستمالَ وتيّما[3]

او قوله :

فخمره ووردهُ وآسهِ من ريقهِ وخدهِ وصدغهِ[4]

او قوله :

في جسمهِ وصدغهِ وشكلهِ الماءُ والخضرة والوجه الحسنْ[5]

وأخيراً: فإن الشاب الظريف واكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالصنعة والإغراق في البديع والزخارف اللفظية التي أكد عليها أكثر من غيرها، فكان اهتمامه باللفظ وتزويقه وتحسينه يشغل اهتمامه الاكبر، لذلك فحصة الاسد في شعره كانت للتحسينات اللفظية التي اولاها عناية كبيرة إذا ما استثنينا التورية. انصبت هذه العناية على الجناس والطباق والتصدير والموازنة أكثر من غيرها من المحسنات.

- تركيز الشاب الظريف على المحسنات اللفظية دون المعنوية انسجاما مع ما كان سائداً في عصره من العناية باللفظ وزخارفه.

(1) الديوان: 242.

(2) أحسن الصياغة في حلية البلاغة: 66.

(3) الديوان: 312.

(4) الديوان: 216.

(5) الديوان: 339.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

المبحث الأوّل

بناء القصيدة

المدخل:

ما القصيدة الا تراكم للمعاني والأفكار والالفاظ والابيات، وهذا التراكم يشكل بناءً واحداً متكاملاً. قد يتخلله التنوع أو قد يجمعه شكل وغرض واحد. وهي في جميع الأحوال بناء مترابط متراص بجميع أجزائه له هدف واحد هو خدمة الغرض الاساس من إنشائها. وعلى الشاعر: ((أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق ابياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه، كما انه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها))[1].

عللى ان ابن رشيق القيرواني يخالف هذا الرأي اذ يقول : ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد))[2].

فهو يفخر بالبيت المفرد الذي يجري مثل مجرى المثل. الا ان ذلك لا يمنع من كونه يشكل لبنة في الإطار العام الذي صيغت من أجله. ولتوضيح ذلك نذكر رأي الدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الباب فهو يشبه البناء في القصيدة بالمجتمع القبلي فيقول : ((إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر احسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به.

فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر، فاذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة بشؤونها والتي لا يربطها بغيرها الا الدم، فكذلك شأن القصيدة العربية، فهي كما رأيناها- مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها، التي لا يربطها بغيرها الا القافية، والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعها في

---

(1) عيار الشعر: 129.

(2) العمدة: 1/ 261-262.

تفاعل وانسجام داخل اطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش افراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم))[1] وفي الحقيقة فان الترابط بين ابيات القصيدة لا يقتصر على القافية فقط وانما هناك أمور أخرى تؤدي الى هذا الترابط كالوزن، والعطف والشرط، والسؤال، والجواب والتضمين، والاقتضاء، والسرد القصصي، فضلاً عن وحدة الموضوع والغرض وغيرها من الأمور الأخرى التي تسهم في تقوية هذا الترابط سواء بصورة لفظية أو معنوية.

وللبت في هذه القضية نشير الى: ((ان البيت الشعري جزء من نسيج النص الشعري وله خصوصية وفرادة عند العرب يتميز بها عن آداب الأمم الاخرى)).

ويتعدد الابيات تتشكل بنية النص الشعري (أو القصيدة) وهذه البنية قد يحكم الباني نسجها وقد يلحقها بعض الخلل تبعاً لإمكانية الباني ومقدرته – سواء كان الخلل في المعنى أو في المبنى – وقد يحسن الباني الصياغة في ابنية متعددة والضرب في اشكال مختلفة عدة. أما قولهم ((وليس كل بان بضرب بانياً بغيره))[2]. فهذا قول فيه بعض الإسراف والمبالغة.

وللقصيدة أهميتها في هذا البناء، فقد ظلت بناءً شامخاً على الرغم من التطورات التي طرأت على الشعر العربي في بنيته وفي أغراضه، وبقيت النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على السواء[3]، فالقصيدة باهميتها تشكل ((جوهر الشعر العربي وعليها مداره))[4]. الذي يدور بها وعليها. وتبعاً لأهمية القصيدة ستشكل بقسميها المركبة والبسيطة البداية لهذا البحث.

اولاً: القصيدة المركبة:

عرف القرطاجني القصيدة المركبة بقوله :((هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل ان تكون مشتملة على نسيب ومديح. وهذا اشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق))[5].فالنفس مولعة بحب التنوع والرغبة في التغيير.

---

(1) الاسس الجمالية في النقد الأدبي (عرض وتفسير ومقارنة)،د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ط3، 1986: 313.

(2) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء. لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ899م)، تح د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985: 40.

(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم:25.

(4) المرشد: 2/ 777.

(5) منهاج البلغاء: 303.

ويمتاز هذا اللون ((بتعقد العواطف في القصيدة واتخاذ وسائل جديدة في التعبير عن هذا التعقيد والكشف عن اساليب جديدة لنمو أجزاء القصيدة استفادة من الفنون الأخرى))[1]، وتعني بالتراكيب التشكيلات والصور المختلفة المترابطة التي يرسمها الشاعر، ((ففي البداية يعمد الى التمهيد للغرض الرئيس بابيات ليست منقطعة عما يليها نهائياً فهي مرتبطة بها تساق لتهيئة المتلقي لاستقبال ما سيأتي ولإدراك ما يريد أن يقول الشاعر أو لإيضاح السبب الذي يدفع الشاعر الى ما يقوله في الغرض الرئيسي فهي تشتمل على تهيئة اولية لجو القصيدة العام، ينتقل بعدها الشاعر أو يتخلص ببيت او أبيات أو ربما بلفظة مفردة أحياناً الى الغرض الرئيسي، والانتقال بين المقدمة والغرض الرئيسي قد لا يكون انتقالاً لفظياً أو شعورياً أو بهما معاً بحيث تحافظ الأجزاء دائماً على ارتباطها الشعوري واللفظي ويلي التخلص الغرض الرئيسي الذي: كان هدف الشاعر الأول. وبعد الإنتهاء من غرض القصيدة يحاول الشاعر الوصول الى خلاصة مكثفة للتجربة الشعرية تشكل خاتمة القصيدة، والخاتمة عادة تكون مرتبطة بالغرض العام الذي تبنى عليه القصيدة))[2].

وهذه السمات الأربع {المقدمة، والتخلص، والغرض الرئيس، والخاتمة} هي التي تميز هذا اللون من ألوان القصيدة. وكل جزء من هذه الأجزاء يكون لبنة وأساساً يرتفع به البناء ويزداد إحكاماً.

{1} مقدمة القصيدة :

إذا انعمنا النظر في مقدمات قصائد الشاب الظريف نجدها مشحونة ببعض معاني وألفاظ النسيب البارزة بوصفه محورا تدور في فلكه معاني اللوعة والشوق والحنين واللقاء والصدود وسهر الليالي ووصف محاسن الطبيعة والمرأة وذكر الديار ومرابع الحمى والحنين لهما مع الدعاء لهما بالسقيا، وهذا يشمل سمة من سمات مقدماته في اغلب مدائحه.

والمقدمة تعد ((ظاهرة من الظواهر التي صاحبت القصيدة العربية على اختلاف الاعصار التي مرت عليها والأمصار التي انتقلت إليها))[3].

(1) بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر:142.

(2) البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبد الرزاق العاني، رسالة ماجستير بإشراف الدكتورحسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1417هـ-1986م: 113.

(3) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، 1974م: 256.

وبما ان الشاب الظريف شاعر حاضرة. كانت مقدماته مرآة لتلك الحياة وذلك العصر وهي تكاد تخلو من الوقوف على الأطلال ووصف للرحلة إلى الممدوح...[1]. فالشاعر ((شكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع إليه ؛لأن التشبيب قريب من النفوس))[2].

وقد لا يكون هذا سبباً كافياً ومقنعاً في الوقت نفسه، فقد يكون وراء ذلك حاجات نفسية أخرى يتطلبها هذا المقام، أو هي تقليد لشعراء سابقين لا أكثر.

ومما يحسن في المقدمة عدم الإبتداء بالمؤلم المحض[3] او مما يتطير منه[4] ويكدر صفو الذهن ويجفو منه الطبع ولاسيما في المديح عكس الهجاء والرثاء فإن مقامهما مقام حنق وتفجع ومخالف للطبع وغير موجب للتقديم.

والمقدمة تحوي مقدمة ايضاً هي المطلع الذي هو عنوان القصيدة والمقدمة معاً. فهو يعد ركناً من اركان المقدمة وجزءاً من اجزاء القصيدة، وعنواناً لشعر الشاعر فيجب ان يكون من الجودة بمكان ((فإن الشعر قفل اوله مفتاحه، وينبغي للشاعر ان يجود ابتداء شعره فإنه اول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده))[5]فالابتداء كلما كان ((حسناً بديعاً، ومليحاً شيقاً، كان داعية الى الاستماع لما يجيء بعده من كلام))[6]. وربما بجودته كان شافعاً لما بعده، فحسن الإستهلالات ((ربما غطت على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها))[7].

- من ذلك نتبين اهمية المقدمة والمطلع في البناء الشعري ككل. والشاب الظريف لهذه الأهمية نراه يجود ويحسن من استهلالاته فهو عندما يذكر ارض الأحبة يقول:

---

(1) ذكر محمد مصطفى هدارة: أن من اسباب عزوف الشعراء عن هذه المقدمات هو كونهم من المولدين، وانقطاعهم عن تلك الحياة. ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة-دار المعارف-مصر، ط2، 1969م: 150.

(2) الشعر والشعراء: 27.

(3) منهاج البلغاء: 305.

(4) وينظر الصناعتين: 489.

(5) العمدة: 1/ 217.

(6) الصناعتين:496، وينظر جواهر البلاغة: 419.

(7) منهاج البلغاء: 309.

ارض الأحبة من سفحٍ ومن كثب

سقاك منهمر الأنواء من كثب[1]

فقد حاول التحسين معنوياً من خلال الدعاء لأرض الأحبة بالسقيا فضلاً عن التحسين اللفظي باستعمال التجنيس والترصيع.

- واذ نراه ينادي ديار الأحبة آنفا نراه بقصيدة اخرى وكأنه يجيب عن هذا التساؤل بقوله:

نعـــم هـــي الـــدار مـــن يناديهـــا وقـــد حـــت عنـــد حـــي ناديهـــا[2]

- وعندما يذكر حاله وحال الجفاء والعذال معه يقول :

صـــدودك هـــل لـــه امـــد قريـــب ووصـــلك هـــل يكـــون ولا رقيـــب[3]

مستعطفاً وموظفاً للطباق بين الصدود والوصل، والتجنيس والترصيع بين قريب ورقيب. وعندما يذكر اللقاء وسهر الليل يقول:

وافى وارواح العذيب نواسم

والليل فيه من الصباح مباسم[4]

- وعندما يذكر اللوعة والشوق يقول:

كيف يصغي لعاذل او يميل

مغرم شفه ضنى ونحول[5]

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 40.

(4) الديوان: 289.

(5) الديوان: 245.

وعندما يبدأ بالترحيب يقول:

اهلا بوجهك لا حجبت عن نظري

يا فتنة القلب بل يا نزهة النظرِ[1]

- وعندما يذكر الحمى والشوق محيياً يقول:

حييت يا ربع الحمى بزرودِ

منِ مغرم دنف الحشا معمودِ[2]

- وعند وصف الطبيعة والمرأة يقول:

يــــا حبــــذا نهــــر القــــصير ومغربــــا ونــــسيم هاتيــــك المعــــالم والربــــا[3]

يا راقد الطرف ما للطرف إغفاء

حدث بذاك فما في الحب إخفاء[4]

وما ان ينتهي المطلع حتى تلوح المقدمة، وهي كما ذكرنـا في البدايـة أغلبهـا في النـسيب، ولربمـا مرجع ذلك الى إشتهاره كشاعر غـزل، أو الى ان الاهتمـام كـان ينـصب بالجمـال الحـسي ومنـذ العـصر الجاهلي فتجمدت هذه المقدمة كما تجمدت معاني المديح[5] الى ان اذابتها تطورات الحياة في مراحل تالية فبقيت تمثل ارتباطاً بالتقاليد المرعيـة عنـد بعـض الـشعراء، أو يعـود الى مـا في هـذا الفـن مـن تعـدد في الاشكال والمضامين ((فوصف الحبيبة بجمالها وكمال خلقها غزل، ووصف الـشاعر حالـه بمـا يلقـى مـن هوى وجوى غزل، ووصف وصاله معها أو فراقه عنها غزل ايضاً... فضلا عن كونه تعـبيرا عـن الحـب الذي يعد في مجمله جوهر العلاقة الـتي تقـوم عليهـا حيـاة المجتمـع. ولـذا كثـرت مقـدمات هـذا الـنمط

(1) الديوان: 170.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 29.

(5) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 310.

للأغراض ذات الاساس العلائقي، لا سيما المدح الذي لا تعدو حدوده سوى علاقة بين شخصين وقد تصفو حينا وتكدر حينا آخر تبعا لما تثيره طبيعة العلاقة من مسببات... فالمقدمة اذاً رمز تعبيري وشعوري، ذو صلة جوهرية ومناسبة قوية تقوم على فكرة الاصابة ودقة المطابقة الفعلية والعاطفية بغرض القصيدة))[1]. وهذا يقود الى الاستنتاج بان هذه المقدمات الغزلية قد تكون رمزاً او قناعا يتقنع به الشاعر لبيان حاله ومن يخاطبه ولا سيما في غرض المديح. وقد تحمل على الحقيقة في بعض الاحيان ولا سيما في غرض الغزل نفسه، أما غرض الهجاء والرثاء فلا يحتملان مثل هذه المقامات للعدم ملائمتها لمثل هذا المقام، فالذم واغاضة المخاطب لا يحتاج الى تمهيد وكذلك التفجع والتحسر. وهذا ما نجده في اشعار الظريف.

فلو انعمنا النظر في قصيدته البائية التي نظمها في مدح الرسول ﷺ :

ارض الاحبة من سفح ومن كثب

سقاك منهمر الانواء من كثب

ولا عدت اهلك النائين من نفس الـ

صبا تحية عاني القلب مكتئب

فالظاهر ان المقدمة غزلية من ذكر الاحبة وارضهم والدعاء لهم بالسقيا، لكن في الحقيقة انما يقصد بارض الاحبة ارض الرسول الكريم (ﷺ) والدليل على ذلك فخره بالعرب ساكني تلك الديار والذين هم في الوقت نفسه قوم الممدوح، وتخصيصه تربة الممدوح من هذه الارض، فترى التدرج على هذا المنوال حتى يخلص الى غرض المديح:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العرب

اعز عندي من سمعي ومن بصري

ومن فؤادي ومن اهلي ومن نشبي

---

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، أحمد عبد الله العاني، رسالة ماجستير باشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا، كلية التربية/ جامعة الانبار، 1418هـ - 1997م: 161-162.

لهم علي حقوق مذ عرفتهم

كانني بين ام منهم واب

ان كان احسن ما في الشعر أكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب

حياك يا تربة الهادي الشفيع حياً

بمنطق الرعد باد من فم السحب[1]

فهذه المقدمة لا يمكن ان تحمل الا على الرمز، ومنها ما يحمل على الحقيقة، وقد يحمل على الرمز كقوله:

لا غرو ان هز عطفي نحوك الطرب

قد قام حسنك عن عذري بما يجب

ما كان عهدك الا ضوء بارقة

لاحت لنا وطوت انوارها الحجب

تميل عني ملالا ماله سبب

سوى اعترافي باني فيك مكتئب[2]

ففي الحقيقة كان يخاطب ممدوحه ويستعطفه نحوه وفي الجهة الثانية، فهو قد يخاطب من يحب ومن ذلك قصيدته في مدح قاضي القضاة يقول:

صدودك هل له امد قريب

ووصلك هل يكون ولا رقيبُ

(1) الديوان: 72 — 74.

(2) الديوان: 47.

يا قضاة الحسن ما صنعي بطرف

تمنى مثله الرشأ الربيب

رمى فاصاب قلبي باجتهاد

صدقتم كل مجتهد مصيب

فذكر الفاظ مثل: ((قضاة، واجتهاد، والصدود، والوصول)) فيها شيء من المعنى الاول وهو الرمز. فهو كانما يخاطب الممدوح وقد بدت منه جفوة نحوه لكن بعد ذلك يخرج الى الحقيقة بقوله:

وفي تلك الموادج ظاعنات

سرين وكل ذي وَلَه حبيب

اذا اسفرن فانكسرت عيون

لهن فتكن فانكسرت قلوب[1]

- ومما يحتمل المعنى الثاني ((الحقيقة)) قوله متغزلا وذاكرا الديار:

نعم هي الديار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها

أجلها في الهوى وأكرمها

إن أمنح الود غير ناديها

كم راقني من ربيع اربعها

زاهرها بهجة وزاهيها[2]

---

(1) الديوان: 40 — 41.

(2) الديوان: 348.

فالمقدمة تقليدية يذكر فيها الديار تمهيداً للغزل، ومما تحمل به المقدمة على الحقيقة أو على الرمز وهي اليه أقرب قوله في مدح والده:

ابدا بذكرك تنقضي اوقاتي

ما بين سماري وفي خلواتي

يا واحد الحسن البدديع لذاته

أنا واحد الاحزان فيك للذاتي

وهي مما يمكن أن يحمل على الرمز فهو فيما بعده بذكر منزله في دمشق ويذكر والده:

ياقطر عم دمشق وأخصص منزلا

في قاسيون وحله بنبات

وترنمي يا ورق فيه ويا صبا

مري عليه باطيب النفحات

فيه الرضا فيه المنى فيه الهدى

فيه اصول سعادتي وحياتي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري

وجلا شموس الحق في مرآتي

فيه الأب البر الشفوق فديته

من سائر الاسواء والآفات

كف تمد بجوده نحوي وأخـ

ـرى للسماء بصالح الدعوات[1]

وقد نجد له مقدمات في طيف الخيال وهي مما يمكن ان يحمل على الحقيقة، فهي في المدح، ويذكر فيها طيف الحبيب صراحة، ويذكر فيها حاله معه موظفا الجناس لتجسيم هذا الطيف في شدة الليل الحالك الظلمة بالغيوم:

دعاه ورقم الليل بالبرق مذهب

هوى بك لباه الفؤاد المعذبُ

لطيف لطيف من خيالك طارق

بليل بليل فيه للسحب مسحب

بروحي يا طيف الحبيب محافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقرب[2]

ومن عيوب هذا الباب ولاسيما في غرض المديح ((أن يكون النسيب كثيراً والمديح قليلاً))[3] وربما عد اظهار الشعراء لشخصياتهم من خلال النسيب مظهراً من مظاهر التطور بعد ان كانت تلك الشخصيات مطمورة تائهة في الاوصاف التي يخلعها على الاشياء وعلى الممدوح حتى بدأ الشاعر يتململ من خلال عرض مشاعره في أول القصيدة[4] لذلك نرى ان كثيراً من الشعراء في مقدمات قصائد المديح يسهبون في ذكر تلك المشاعر والتعبير عنها ((لدرجة انهم كانوا في بعض الاحيان يستغرقون اكثر القصيدة في عرض مشاعرهم الذاتية واقلها في الممدوح))[5] ومهما يكن فان النقاد عدوه عيبا فالشاعر الذي ينظم في المديح عليه او يوفيه حقه وان كان يريد ان يعرض مشاعره فعليه ان يقتضب أو يبحث لها عن مقام آخر يناسبها.

---

(1) الديوان: 98 – 100.

(2) الديوان: 52.

(3) العمدة: 1/ 232. لان الشعراء لا يجدون ما يمدحون به.

(4) ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 175.

(5) المصدر نفسه: 372.

والمدقق في اشعار الشاب الظريف يجده يوازن بين مقدماته وغرضه الاساس بحيث يكون هو الغالب بعده سببا في نظم القصيدة، فيمهد لاشعاره بابيات قليلة، ففي قصيدته البائية التي يمدح فيها محي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب))، والتي عدتها 58 بيتا ومطلعها:

قف بالركائب او سقها بترتيب

عسى تسير الى الحي الأعاريب[1]

تجده يمهد لها بـ 12 بيتا وبقية الابيات الـ 46 في المديح، وقصيدته الغزلية:

نعم هي الدار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها[2]

عدتها 25 بيتا مهد له بخمسة ابيات وقس على ذلك بقية قصائده، وربما كان الامر على عكس ذلك ففي قصيدته الرائية التي مطلعها:

جيش الملاحة مقرون به الظفر

كذلك قالت لنا الاحداق والطرر[3]

والتي عدتها 30 بيتا لم يمدح فيها ممدوحه سوى ببيتين، أو قصيدته التي مطلعها:

لا غرو ان هز عطفي لحوك الطرب

قد قام حسنك عن عذري بما يجب[4]

والتي عدتها 15 بيتاً نسبة المديح فيها بيتان والباقي نسيب واستعطاف، وربما كان للقطع في بعض القصائد دور في ذلك فمن غير المعقول ان يمدح ببيتين فقط.

---

(1) الديوان: 80.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 151.

(4) الديوان: 47.

{2} حسن التخلص :

هو اللبنة الثانية في بناء القصيدة المركبة وهو جزء مهم في تسلسل الاحداث والربط فيما بينها فهو يمثل الانتقال أو ((التخلص مما شبب الكلام به، من نسيب أو غيره الى المقصود مع رعاية الملائمة بينهما))[1]هذه الملائمة تكون برابطة معنوية أو لفظية بحيث يستسيغ المتلقي هذه النقلة ويستحسنها اذ ان النفوس اذا ((انتقل بها من فن الى فن مباين له من غير جامع بينهما، وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه))[2].

والشاعر الجيد هو الذي يملك زمام هذه النقلة بحيث يكون النسيج واحداً منسجماً من غير عيب فيه. ((والشعراء المحدثون أحسن مأخذا من القدماء في هذا الباب))[3]وهذا ما نجده في اشعار الشاب الظريف وهو الغالب على تخلصه فمن ذلك قصيدته التي يمدح فيها ابن عبد الظاهر ومطلعها:

ارح يمينك مما انت معتقل

امضى الأسنة ما فولاذه الكحلُ

- فيفتتحها بالغزل ثم يتدرج الى مدح قومه الى ان يتخلص بقوله:

ضاءت بحسنهم تلك الخيام كما

ضاءت بوجه ابن عبد الظاهر الدول[4]

- أو تخلصه في قصيدة اخرى بعد وصف اللقاء واشتكى حاله وأيام البعاد بقوله:

أو اشتكي حالي ومن احبيته

ابدا لإخلاف القبول ملازمُ

---

(1) التلخيص: 433.

(2) منهاج البلغاء: 319.

(3) المصدر نفسه: 317.

(4) الديوان: 249 -250.

او اختشي خطبا اراه ببلدة

وبها بهاء الدين يوسف حاكم[1]

- أو قوله في احدى قصائده البائية بعد ان استهلها بالنسيب:

ترحلي أو أقيمي أنت لي سكن

وأنت غاية آمالي ومطلوبي

شيئان قد أمنا من ثالث لهما

وجدي عليك وإحسان ابن يعقوب[2]

- ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدته الهمزية بعد ان افتتحها بالنسيب وذكر الفرقة:

كأن عصر الصبا بعد فرقتكم

عصر التصابي به للهو إبطاء

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لإبراهيم إرجاء[3]

والملاحظ هنا ذكره لأسماء ممدوحيه في اغلب الأحيان ولكن الأعم الأغلب يقع في حشو البيت دون نهايته والثاني((أشهر وأحسن موقعاً من النفس))[4] ؛ لانه آخر ما يقرع السمع.

وقد ينتقل مما افتتح به الكلام الى الغرض المقصود مباشرة، بدون رابطة بينهما، ويسمى ذلك ((إقتضاباً))[5] وقد ورد قليلاً في شعره كقوله في مدح قاضي القضاة:

---

(1) الديوان: 290.

(2) الديوان: 81.

(3) الديوان: 30.

(4) منهاج البلغاء: 32.

(5) التلخيص: 334 وينظر جواهر البلاغة: 421.

ويا تلك المعاطف خبرينا

متى يتعطف الغصن الرطيب

فينتقل انتقالة مفاجئة الى المديح بقوله:

فيا قاضي القضاة متى يوفي

حقوق صفاتك اللسن الأريب[1]

{3} الغرض الرئيس:

هو اهم الاركان التي تقوم بها القصيدة، والعماد الذي تكون به، فهو بمثابة المرتكز الـذي ترتكـز عليه بقية اجزاء القصيدة. ومما يحسن فيـه ((تحسين البيـت التـالي لبيـت التخلص، فانـه اول الابيـات الخالصة الى المدح او الذم، وأول متنقلة من مناقل الفكر في ما خلص اليـه))[2]. فـالحواس تتحفـز لتلقـي مفتاح هذا الباب من الناظم، فهو باهمية المطلع ويمثل نقطة الانطلاق الاولى وجواز المرور لفتحـه. مـن ذلك قوله:

ندب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وايماء[3]

او قوله :

اغر لا الوعد ممطول لديه ولا

أسلوبه في الندى عني بمسلوبِ[4]

---

(1) الديوان: 41 – 42.

(2) منهاج البلغاء:321.

(3) الديوان: 30.

(4) الديوان: 82.



او قوله :

يا خير من نيطت عليه للعلى

ومن المهابة والجلال تمائم،[1]

او قوله :

أغر ما ابدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل،[2]

فالشاعر يخلص الى المديح باسلوب جذاب يقصد منه شيئين:

1. جذب انتباه الممدوح والمتلقي.
2. كسب رضى الممدوح من وهلته الاولى.

وبعد ان يتم له ذلك نراه يغوص في معاني المديح التي تتركز في الفروسية والأخلاق النبيلة وما يتبعها من شجاعة وكرم وبطولة وسخاء وهو ما يطلق عليه ((المروءة)) فهي المثل الأعلى ((الذي نبع من بطن الصحراء، واخذ البدوي نفسه بها اخذا فكانت الشجاعة والكرم الزم ما يلزمه في مجتمعه البدوي وبيئته الصحراوية، وقد تجمد ليكون الرصيد الخلقي لقصيدة المدح العربية لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الأدب العربي... فكانت بذلك تقليداً عاماً))[3]. وقد يخرج احياناً في المديح الى حد من المبالغة غير الممكنة ففي قصيدته التي يمدح بها الامير ناصر الدين الحراني محمد بن الافتخار والتي يقول فيها:

صبا وهزته ايدي شوقه طربا

وجدٌ من بعد ما كان الهوى لعبا

لا تعتبوه فما ابقى الغرام له

من سمعه ما به يصغي لمن عتبا

---

(1) الديوان: 290.

(2) الديوان: 250.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي: 310.

ولا ثناه وأمر الحب في يده

عذل فكيف وأمر الحب قد غلبا

يهوى بروق الحمى لكن يخالفها

فكلما ابتسمت في جوها انتحبا

وهنا يشير لحاله وحال قلبه مع الممدوح ففي الأبيات التالية تتوضح الصورة:

يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا

جفنيَّ كم تبكيان الجيرة الغيبا

اعيذ قلباً ثوى حب الامير به

من ان يرى بسوى حبِّيه ملتهبا

فيضفي على الممدوح صفات من المبالغة والغلو تخرج عما هو مألوف:

لا تنظر العين منه السيف منصلتا

إن فارق الغمد حل الهام فاحتجبا

لو اقسم المدلج الساري على قمر

باسم الأمير دعاه قط ما غربا

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الأعادي وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاهته

للعلقم المر اضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه

رد الإله له الروح التي سلبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

من لطفه شيمي ما غصَّ من شربا[1]

وهو يشير الى هذه المسألة[2] في كلام سابق بقوله:

أن كان احسن ما في الشعر أكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب[3]

وهذا الكلام في معرض مدحه للرسول ﷺ وقد صدق في موضعه ذاك وطابق مقتضى الحال إلا انه يتعدى هذه المرحلة بمراحل في هذا الموضع، ويعلق الحاتمي على هذه المسألة بقوله: ((ويقولون احسن ما في الشعر اكذبه، وان الغلو انما يراد به المبالغة. قالوا : واذا اتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن باب الموجود ويدخل في باب المعدوم، فانما يراد به المثل، وبلوغ الغاية في النعت. واحتجوا بقول النابغة. وقد سئل عن أشعر الناس؟ فقال : من استجيد كذبه واضحك رديه... وطعن قوم هذا المذهب لمنافاته الحقيقة، وانه لا يصح عند التامل والفكرة))[4]. وهذا طعن مقبول ؛ لان كل شيء زاد عن حده انقلب الى ضده، فالكثير من المبالغة يخل بالمعنى ويزري به ولاسيما في باب المعدوم غير الممكن. ونجد ما يوافق هذا الرأي عند الجرجاني بقوله :((ولو قال أصدقه لكان أفضل. فترك الانحراف والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرن في العقل على اساس صحيح. احب اليه وأثر عنده، اذ كان ثمره احلى واثره أبقى، وفائدته أظهر وحاصله أكثر... وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده فهو العزيز

(1) الديوان: 60 – 62.

(2) مسالة (احسن ما في الشعر اكذبه) والمبالغة فيه.

(3) الديوان: 73.

(4) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: لابي علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، تح: د. جعفر الكتاني. وزارة الثقافة والاعلام. دار الرشيد للطباعة والنشر. سلسلة كتب التراث 82–1979: 1/ 195.

العزيز جانبه المنيع مناكبه، وقد قيل الباطل مخصوم وان قضي له، والحق مفلج وان قضي عليه))[1]
والحقيقة ان قضية الصدق والاخلاق قضية معقدة ؛ لان الشاعر عندما يفخر أو يمدح فانه قلما يسلم من هذه الآفة.

لمآرب في نفسه؛ ولان الصدق قد يحد من حركته في اطار الغرض الذي يرمي اليه والنظم الذي ينظم فيه، فنجده في موضع اخر مثلا في غرض الهجاء ينفي ما هو غير مألوف عن المهجو بل ويتهكم به قائلا:

وممسك بيديه النجم يقلعه

وليس للمرء نيل الأنجم الزهر[2]

فلماذا يستقيم الامر في ذلك الموضع ولا يستقيم هنا.

وقد تكون للمدوح يد في ذلك باعطائه الضوء الاخضر للشاعر احيانا ورده في بعض الاحيان، فقد كان هارون الرشيد يحتمل أن يمدح بما تمدح به الانبياء فلا ينكر ذلك ولا يرده، وقد لاحظ نفسه في احدى المرات، اغراق شاعر من ولد زهير بن ابي سلمى في مدحه اذ قال: (... انه بعد الرسول رسول) فغضب هارون الرشيد وحرمه جائزته[3]. والشاعر مدرك لهذه المسألة ويعلم حقيقة الأمر فهو يقول:

لا تلمني ان قصرت في المد

ح فعذري عند الورى مقبولُ

هل يحيط اللسان منك بوصف

فيه يفنى المنقول والمعقول[4]

---

(1) اسرار البلاغة: 25-251.

(2) الديوان: 165.

(3) الأغاني/ لابي الفرج الاصبهاني علي بن الحسين (356هـ - 976م)، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والنشر: 13/ 144.

(4) الديوان: 246.

فقد عد وصفه بالمنقول والمعقول موجباً للتقصير لذلك فهو يلجأ الى ما هو ابعد من ذلـك، وقـد يشفع له في هذا الموضع كون لو هي اداة امتناع لامتناع[1] وتمني للشيء المستحيل.

وبالعودة الى القصيدة وأبياتها نجده بعد نهاية هذه الابيات ينحى منحى مغايراً الى ما هو مـألوف في المديح من كرم وأدب ومجد وشجاعة وما الى ذلك.

من الأكارم أبناء الأكارم آ

باء الأكارم لا زوراً ولا كذبا

يسعى لنيل العلى من معشر وهم

تسعى المعالي الى ابوابهم أدبا

يعلمون الورى آدابهم وهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الأدبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الرؤوس لها يوم الوغى كثبا

المنجدين أخا الموجدين سخا

والماجدين ابا والواجدين ابا

لما انتسبت الى ابوابه كبرت

بي همة صغرت ففي عيني الرتبا[2]

---

(1) ينظر شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمـداني المصري 698-769 هـ على الفية ابن مالك تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعـة الـسعادة، مـصر: 2/ 385.

(2) الديوان: 62 – 63.

ولو تصفحنا قصيدة اخرى مثلاً كقصيدة اللامية التي مطلعها:

لو رمت ابقاء الوداد بحاله

لم تغر طرفك بارتياد نباله

فيبدأ بمقدمة في النسيب من 14 بيتاً الى أن يتخلص بقوله:

عان التعطف حين تبصر عانياً

واذا ظفرت بواله لك واله

يجني على كما جنى الاثمار من

أم ابن يعقوب على إقلاله

فيصفه بالجمال بداية وهذا ما نجده في قصائد اخرى وهو مما يؤاخذ عليه فالمديح يكون بالإقدام والبأس والشجاعة والكرم وما الى ذلك من صفات المروءة، فيقول:

وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على أمثاله

ولو شبهه بالشمس في رفعتها لكان افضل. فينعته بعد ذلك بالكرم:

متهلل القسمات يؤذن بالرضا

وجه الكريم يبين عن افعاله

أو قد يجمع بين الشجاعة والكرم فينعته بالليث شجاعة والبحر كرماً:

الليث بين أمامه وورائه

والبحر بين يمينه وشماله[1]

(1) الديوان: 274 – 277.

وهي معان للمديح قد تجمدت منذ القدم وحتى الآن. وان كان عبد الملك بن مروان قد عاب على الشعراء وصفه بالجمال والحسن حين عتب على عبد الله بن قيس الرقيات فقال له انك تقول في مصعب بن الزبير:

انما مصعب شهاب من الله

تجلت عن وجهه الظلماء[1]

وتقول في:

يأتلق التاج فوق مفرقه

على جبين كانه الذهب[2]

فيقول له: يا ابن قيس تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتمدح مصعب بأنه شهاب من الله... فهو هنا يرسم طريقاً في المدح، وعاب على الشعراء تشبيهه بالأسد والبازي والصقر وغيرها من هذه الصفات[3].

- ومن جميل مدحه قصيدته التي مطلعها:

ارح يمينك مما انت معتقل

أمضى الاسنة ما فولاذه الكحل

فيبدأ بالمدح بعد النسيب وبعد التخلص فيقول:

اغر ما ابدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل

---

(1) ديوان عبد الله بن قيس الرقيات، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، دار صادر للطباعة، بيروت، 1378-1958: 5.

(2) ديوانه: 91.

(3) ينظر نقد الشعر: 184، وينظر الصناعتين: 114 وينظر النقد الادبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة- مصر، 1983: 396.

ان قلت يمناه مثل البحر صدقني

بها مناهل منها تشرب القبل

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد بعدها تصل(1)

فيصفه بالبلاغة بعد أن وصفه بالكرم:

توحي الى كلٌ قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل

وبعدها يعود الى صفات الكرم والشجاعة والأولى أعم وأشمل:

فاللعداة له كل ما حذروا

وللعفاة عليه كل ما سألوا

أضحت يداه لعقد الجود واسطة

فليس يدري لجود بعدها عطل

يجود حتى يمل الناس أنعمه

وليس يدركه من بذلها ملل

سادت وسارت بها الافواه معلنة

فقد غدت مثلا يغدو بها المثل

بنى لأبنائه بيت العلى وثوى

فيما بناه له آباؤه الأول

---

(1) الديوان: 249 – 251.

كانوا اتم الورى جوداً وإن صمتوا

وأعظم الناس احلاما وأن جهلوا[1]

والملاحظ تكراره في اغلب قصائده لالفاظ معينة مثل البحر واغر ونـدب والليـث وغيرهـا مـن الالفاظ التي تؤدي معنى الشجاعة والكرم عند ممدوحيه.

وقد لا يكتفي الشاعر بتحسين البيت الذي يلي التخلص وانما بتحسين الابيات التي تليـه ايـضا كقوله في قصيدته الميمية في مدح احد الوزراء:

أمل سعيت اجد في اتمامهِ

فعلام حل الدهر عقد نظامهِ

فيبدأ مقدمته بشكوى وذم الزمان الذي نقض ما أبرمه من ودٍ مع ممدوحيه

والى متى سيبقى الزمان لنقض ما

اسعى بكل الجهد في ابرامه

وهذه المقدمة مما يحمل على الحقيقة في وصف لحاله مع الممدوح، فيتخلص بقوله:

دام الوزير ممتعا بخلوده

فدوام تشييد العلى بدوامه

فيبدأ غرضه الأساس باستعمال الترصيع في البيت الذي يلي التخلص وما بعده فيكـون بـذلك هالة موسيقية تقوي دلالة هذا الجانب اضافة لتقويتها دلالة المعنى:

السعد في ابوابه والامن في

اقليمه والرزق في اقلامه

والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر من اقسامه

(1) الديوان: 251 – 252.

والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في

أفعاله والعدل في احكامه

والله من حفظائه والنصر من

اعوانه والدهر من خدامه[1]

وهو من جيد المديح ومما تمدح به الملوك، فقد جمع وحشد الكثير من صفات المديح في أبيات قليلة.

اما في غرض الغزل فلا يختلف البناء كثيراً الا في المضمون، فالغرض الرئيس دائما يكون في وصف محاسن المرأة ووصف حاله معها. ومن ذلك قصيدته البائية فبعد ان يفتتحها بذكر الديار واصفا نوارها وربيعها وازهارها يخلص الى ذكر من يحب بقوله:

وكم بها من مصونة صلنا

يحجبها غيرها ويحميها

نمّ بها حليها ومبسمها

وطيب انفاسها وواتيها

ثم يبدأ بوصف حسنها وجمالها مشبها اياه بالروضة والدوحة.

روضة حسن يذيب من وله

شادن قلب المحب راعيها

ودوحة لم تضع روائحها

الا سقتها عيون غاديها

(1) الديوان: 317 – 318.

ومن ثم يفصل هذه المحاسن وهذه الصور:

ومن ثغور دمعي الطليق بها

شقيق ما افتر من أقاحيها

ومن خدود بالورد يانعة

أن لاح جانيه حال جانيها

ومن قدود اذا انثنت هيفا

أفرادها الحسن في تثنيها[1]

ويستمر على هذا المنوال مع ذكر حاله وما يقاسيه من هجر وصبابة.

والشاب الظريف في أغلب الاحيان يحاول ان يجيد ويجود في بنائه وأغراضه بتتبعه لبناء من سبقه واستخدامه للاسلوب السهل واللغة الجزلة تارة وباستخدام البديع والمبالغة تارة اخرى.

وفي تتبعه ذلك نراه في بعض الأحيان متأثراً ببناء القصيدة الطللية ووصف الرحلة الى الممدوح كقصيدته التي مطلعها:

حييت يا ربع الحمى بزرود

من مغرم دانف الحشا معمود

فيحيي ربع الحمى ولكن لا يذكر الطلال وإنما يشير اليها فيقول:

يا نزهتي الكبرى ومعدن لذتي

ومحل أهل مودتي وعهودي

عوجوا عليه فلست ابرد غلة

حتى اعفر في ثراه خدودي

(1) الديوان: 349.

فيستمر حتى البيت السابع يؤكد صراحة ما آل اليه الربع من أطلال بعد رحيل أحبته عنه:

نادبتها والركب بين مودع

يهدي الجوى ومودع مكمود

وفي البيت العاشر يتخلص بقوله:

قالوا الشباب الى الغواني شافع

مالي رجعت بشافع مردود

قالوا الثراء يزينه فأعمد الى

ظل ابن عبد القاهر الممدود

ولا يدخل الى المديح مباشرة بعد التخلص وانما يمهد له بوصف رحلته الى ممدوحه:

فخرجت أظهر همتي وعجبتي

ومطيتي ومقاصدي وقصيدي

وسريت مدلجا اليه ومدلجاً

والشوق يدني منه كل بعيد

فيذكر أن رحلته انما كانت ليلاً بقوله ((سريت)) وهو ادعى للتجهد لمخاطر الظلام. ثم يذكر مزيداً من هذه المخاطر والمشاق حتى اناخ راحلته باب الممدوح:

لا وعر اهل الشام يبعدني ولا

الرمل المديد ولا اتساع البيد

حتى انخت بمن به اتضحت لنا

طرق الهدى وأدلة التوحيد[1]

فيدخل في غرض المديح:

عظم ومجد ما استطعت فانه

أعلى من التعظيم والتمجيد

خلق الندى خلقاً له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العود[2]

حتى يختمها بالمديح ايضاً. وهذا اللون أو البناء ذو المقدمة الطللية قليل في اشعار الشاب الظريف. ففي موضع آخر نجده متمرداً على هذا اللون ومفسراً لهذه القلة:

اذ لا يعوج الى الديار مسائلا

شعري ولا اشكو فراق قفار[3]

{4} الخواتيم :

أو القطع وقد عرفه الحلبي بقوله: ((وهو ان يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المترسل أو الخطيب أو الشاعر مستعذباً حسناً لتبقى لذته في الأسماع))[4] ؛ لانه الاقرب اليها من بين سائر الكلام ((فهو كمقطع الشراب، يكون آخر ما يمر بالفم، ويعرض على الذوق، فيشعر منه بما لا يشعر من سواه))[5] على ان يكون بالجودة نفسها التي كانت بها بقية اغراض القصيدة، ((لا يكون متكلفا وانما

(1) الديوان: 133 – 134.

(2) الديوان: 134 – 135.

(3) الديوان: 169.

(4) حسن التوسل الى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي 725هـ تح اكرم عثمان يوسف. دار الرشيد للنشر. 1980: 255.

(5) جواهر الادب في ادبيات وانشاء العرب، السيد احمد الهاشمي، مكتبة المعارف، مصر: 1/ 38.

وانما ينساب انسيابا متعاضدا مع جو القصيدة ذلك انه العمدة في محاسن كل شيء والغاية في كماله))[1].

فكلما كان الانتهاء حسنا كلما كانت له رنة كرنة الناقوس تعلق في الاذن وتتجلجل فيها ؛ لذلك فانا نرى اغلب الشعراء في ختام قصائدهم يكررون الخاتمة لاكثر من مرة عند الالقاء.

ويجب على الشاعر ان يتحفظ من الاساءة، ومن كل ما يكره ((فالاساءة فيه معفية على كثير من تاثير الاحسان المتقدم في النفس))[2]. وبما ان هذا اللون من القصائد أغلب تشكيلاته في المديح، فان الانتهاء في اغلب الاحيان يكون في هذا الباب كقوله:

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كانما لك ام منهم وأبُ[3]

او قوله :

لو رمت اسحب اذيالي على فلك

لمد لي سبب من جوده سببا[4]

او قوله :

تأييد والآراء للتسديدِ[5]

---

(1) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي 749هـ. مطبعة المقتطف، مصر، 1332هـ، 1914، 3/ 183.

(2) منهاج البلغاء: 285.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 69.

(5) الديوان: 135.

او قوله :

نسب اذا ما قيل من هو أعربت

أحساب أعراب لكم وأكارمُ[1]

وقد يخرج في المدح الى الاستعطاء والاستعطاف بعد ان بلغ الغاية في المدح:

اجر واجز واعطف وأعط فانما

يخص كريماً بالنوال الأكارم[2]

او قوله :

اليوم يقضي الكريم موعده

والحر لو قال ما عسى فعلا[3]

وقد لا يشير الى ذلك صراحة فنراه مترفعا عن هذا الأمر:

خذ مدحا لم ارد به منحا

حسبي انّي اليك انتسبُ[4]

وحسبي ان تطلبت المعالي

بان الى محبتك انتسابي[5]

---

(1) الديوان: 291.

(2) الديوان: 247.

(3) الديوان: 266.

(4) الديوان: 46.

(5) الديوان: 91.

وقد يختتم قصائده بالسلام والتحية:

عليك مني سلام ما سرت سحرا

نُسيمة عطرها في الكون درّاء[1]

او قوله :

فعليك منك مع الأصائل والضحى

تتلى اجلّ تحية وصلاةِ[2]

وقد يفخر باشعاره تلك التي قالها في المديح في بعض الاحيان:

ان غبت عنهم تباهوا في قصائدهم

بغيبة الشمس تبدو زينة الشهبِ[3]

او قوله :

وكلما قيل شعر أو يقال فما

أراه إلا رذاذا من شآبيبي[4]

وقد يستشفع كما في قصيدته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

وقد دعوتك أرجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك أن تدعى فلم تجبِ[5]

---

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 102.

(3) الديوان: 77.

(4) الديوان: 87.

(5) الديوان: 75.

وهو بعد هذا كله يعتذر مقصراً:

لا تلمني ان كنت قصرت في المد

ح فعذري عند الورى مقبول

هل يحيط اللسان منك بوصف

فيه يفنى المنقول والمعقول(1)

وبعد استيفاء هذه الاقسام ولإيضاح الصورة وتقريبها أكثر نورد بعضاً من قصائده في هذا الباب مع الاشارة الى تلك الاقسام المار ذكرها آنفاً. فنأخذ مثلاً لذلك قصيدته في مدح الرسول ﷺ، والتي يبدأها بالنسيب ذاكراً ارض الأحبة وأهلها ومادحاً لهم، ومن ثم مدينة الممدوح وتربته ممهدا لغرضه قبل أن يصل اليه متدرجاً من المطلع حتى التخلص:

ارض الأحبة من سفح ومن كثب ... سقاك منهمر الأنواء من كثب

ولا عدت اهلك النائين من نفس ا لـ ... صبا تحية عاني القلب مكتئب

قوم هم العرب الحمي جارهم ... فلا رأى الله الا اوجه العرب

اعز عندي من سمعي ومن بصري ... ومن فؤادي ومن اهلي ومن نشبي

لهم علي حقوق مذ عرفتهم ... كأنني بين ام منهم واب

ان كان احسن في الشعر اكذبه ... فحسن شعري فيهم غير ذي كذب

حياك يا تربة الهادي الشفيع حيا ... بمنطق الرعد باد من فم السحب

يا ساكني طيبة الفيحاء هل زمن ... يدني الحب اليه لنيل السؤل والارب

ضممت اعظمَ من يدعى باعظم من ... يسعى اليه اخو صدق فلم يخب

وحزت افصح من يهدي واوضح من ... يبدي وارجح من يعزى الى نسب

(1) الديوان: 246.

تحـــدوا النيـــاق كـــرام نحـــو تربتـــه فـــتملأ الـــرض مـــن نجـــب ومـــن نحـــب

يـــسعون نحـــو هـــضاب طـــاب موردهـــا كانمـــا العـــذب مـــشتق مـــن العـــذب

ارض مـــع الله عـــين الـــشمس تحرســـها فـــان تغـــب حرســـتها اعـــين الـــشهب

فيخلص الى المديح، والتخلص هنا شعوري فهو لم يصرح بالممدوح ولكن ذلك يفهم من سياق الكلام السابق:

يا خير ساع بباع لا يرد ويا

اجل داع مطاع طاهر الحسب(1)

وقوله في اخرى :

ادركت في عصرك العلياء ذا صغر

وفت اسبقها اذ انت ذا كبرِ

شكا لاسيافه قلب الوغى لهباً

فجاوبته استعر برداً أو استعر

فيمهد للخاتمة:

يا خير منتسب للمجد محتسب

بالعزم مكتسب مدحاً من البشر

في حيث تشتغل البكران عن ولد

بكر ويذهل نور العين عن بصر(2)

(1) الديوان: 72 – 74.

(2) الديوان: 171 – 172.

ويلاحظ جزالة الالفاظ وسهولتها مع سهولة الاسلوب وبساطته مع التاكيد على البديع ومحسناته متماشيا مع ما هو سائد في عصره، وان تكلف في طلبه بعض الشيء فانما افاده من ناحية اخرى في توكيد المعنى والدلالة عليه وامتاع المخاطب والمتلقي مع تقوية الجانب الموسيقي لاشعاره.

[ثانيا] القصائد البسيطة:

وهي التي تتركز على الاغلب في موضوع واحد قد يتشكل بصور مختلفة، وقد عرفها القرطاجني بقوله : ((وهي مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً او رثاء صرفاً))[1] ومن المميزات التي تمتاز بها تلك القصائد ((القصر النسبي لامثلتها الشعرية فضلا عن عدم تعقيد العواطف التي يعبر عنها الشعر والنمو الواضح لأجزاء القصيدة))[2]. فهي تمثل خلاصة تجربة شعورية يعبر فيها الشاعر عن جل ما عنده. مترجماً إياه بابسط صورة، فيصب هذه التجربة في قالب واحد. معروف هو الغرض او المعنى الواحد الذي يركز الشاعر فيه طاقاته الإبداعية فلا نراها تتشتت في اشكال متعددة. فالشاعر يثب الى ما يجول في خاطره مباشرة ومن غير استئذان أو تمهيد يجعل منه جسراً يعبر به إلى المخاطب، وقد يعود ذلك الى اسباب نذكر منها[3].

1. محاولة التمرد على التقليد الفني والاطار الذي صبت فيه القصائد القديمة.
2. عجز الشاعر عن بسط مقدمة، لها مناسبة واتصال بغرض القصيدة ومضمونها.
3. انفعال الشاعر في تجربته له اثر بالغ في ولوجه غرضه من دون التفكير منه بتقديم او تمهيد.
4. صنعة الشاعر حيث تكون هذه المقدمات مدعاة للتصنع في الشعر والمطبوع لا يجعل المقدمات غايته.
5. طبيعة الموضوعات التي تفرض على الشاعر ان يتجاهل هذه المقدمات في بعض الاحيان كالوصف والغزل.

فضلا عن ذلك فيمكن ان تعد هذه القصائد مظهرا من مظاهر التطور والاتجاه نحو الوحدة العضوية متمثلة بوحدة الموضوع وانسجام البناء.

---

(1) منهاج البلغاء: 303.

(2) بناء القصيدة في النقد القديم والمعاصر: 142.

(3) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 150.

((واحسن ما يبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له الى غرض القول انتساب شديد))[1] مطابق له ان لم يكن قريبا منه، فيجب ان تكون ((المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة، وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيل))[2] كقوله في مدح محمد[3] مستعملاً الاستفهام:

أأطلب يا محمد ان يؤولا

لغيرك ود قلبي أو يميلا

وارجو غير بابك لي مراما

واقصد غير ربعك لي مقيلا

واخطب غير شمسك ان تجلّى

واسأل غير مائك أن يسيلا

فينهج على هذا المنوال في المديح حتى آخر القصيدة. من ذلك قوله:

وانت اعز ان تدعى عزيزا

وانت اجل ان تدعى جليلا

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخليلا

فيذهب مذهبا في التعجيل والتهويل بقول:

يسلي لفظك الصب المعنّى

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 305-306.

(2) المصدر نفسه: 305-306.

(3) محتمل انه محي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب)) ت695هـ.

ويشفي ذكرك الدنف العليلا[1]

اذا وهب الاله لنا عقولا

وهبت لما وهبناه عقولا[2]

ومن ذلك قوله في قصيدة اخرى:

أأخاف صرف الدهر أم حدثانه

والدهر للمنصور بعض عبيده[3]

ومن جميل مدحه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها:

اذا بعدوا وافوك أسرى وان دنوا

لغزوك وافتهم قناً وصوارمُ

ولا غائب الا أتى وهو تائب

ولا قادم الا اتى وهو نادم

لاعناقهم بالبيض منك معانق

لغير هوى فيهم وبالسمر لاثم

ومنها:

قتلتهم بالذعر حتى كأنما

تحاربهم فيه وانت مسالم

وقد علم الاعداء أنك أن تقم

(1) الديوان: 262 – 263.

(2) الديوان: 263.

(3) الديوان: 141.

بقائم سيف فهو بالنصر قائم

ومنها:

وسار يبدر من سنا وجهك الذي

به ظلمات تنجلي ومظالم

على الاعوجيات العتاق التي لها

حوافر للهامات منها عمائم

تمد بها في السير اجيادها التي

كأنَّ لحى الاعداء فيها براجم

سهام على مثل السهام تبسمت

سيوفهم حيث الوجوه سواهم

وليس بناج منك جان بجرمه

اذا اعوزته من يديك المراحم

ويستمر على هذه الوتيرة حتى اخر القصيدة الا في بيت واحد لم يحسن التشبيه فيه:

كأنك أم والأنام بأسرهم

يتامى وبعل والأنام ايائم[1]

(1) الديوان: 293 – 296.

وهو يعرض بابناء جيله التشبيه نفسه :

كم من اب قد غدا اما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الأم للذكر(1)

ومما يلاحظ عليه اضفائه صفات على الممدوح تخرج عن المألوف فضلا عن خضوعه وتذلله في حضرته، فلا نراه يفخر بنفسه سوى بعض اللمحات واللفتات التي يفخر فيها بشعره الذي يمدح به. فلا نجد عنده عزة العربي أو انفة الفرزدق مثلا او كبرياء المتنبي كقوله في احدى مدائحه:

فدا نعالك ما ضمت اسرته

وأن فدين بمقوت ومسبوب(2)

أو قوله:

تتأخر القبلات عن أقدامه

من هيبة فتؤم ترب نعاله (3)

ولا يخفى ما في هذا الكلام من شدة التذلل والخضوع ولو كان الأمر كقوله:

كن كيف شئت فداك الناس كلهم

فالناس كلهم في ظلك السامي(4)

لكان الامر اكثر قبولا واكثر استساغة.

والملاحظ ان اغلب قصائد هذا اللون هي في غرض الغزل، والقلة منها في غرض المديح أو الهجاء، ونظمه للقصيدة بشكليها يؤكد تاثره بالنمط العام وتاثره بتطورها.

فمن الغزل قوله، ولوحظ انه ايضا يبدأ بالاستفهام، وربما كان للحيرة والقلق الطاغيان على شعره دور في ذلك:

---

(1) الديوان: 164.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 277.

(4) الديوان: 314.

متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدوده

اشد نفارا من منامي عطفه

واكذب من طيف الخيال وعوده[1]

فيبتدئ القصيدة بذكر الصدود والهجر وسهر الليالي وطيف الخيال فيستمر على هذا المنوال حتى نهايتها، كذلك قصيدته الأخرى التي مطلعها:

غادرني بغدره

على هجير هجره[2]

فاكثر قصائد هذا اللون وهذا الباب تتمازج فيها الحالة النفسية للشاعر خلال ابيات القصيدة فتكون مفعمة بالشكوى وذكر الفرقة وتباريحها وشدة الوجد وآلامه، وقد يفسر ذلك بقوله:

احلى الهوى ان يطول الوجد والسقم

واصدق الحب ما جلت به التهم[3]

او قوله في قصيدة اخرى:

حديث غرامي في هواك قديم

وفرط عذابي في هواك نعيم[4]

(1) الديوان: 126 – 127.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 297.

(4) الديوان: 300.

فحلاوة الهوى عنده في ان يطول الوجد والسقم، وعذابه لديه نعيم فهو يجد لـذة في ذلـك. مـن ذلك قصيدته التي يقول فيها:

قابلت عز هواكم بتذلل

مع انني في ذاك لست بأولِ

يا جائرين وعادلين الى النوى

ما دون معدل حسنكم من معدل

وحياتكم انتم على اعراضكم

عندي اعز من الشباب المقبل

ان تذكرون فانني لم انسكم

او تسمحون فانني لم ابخل

يا علو اين زماننا اذ جاركم

جاري ومنزلكم برامة منزلي

ما كان اسرع ما تقشع غيمكم

ومنعتم الوسمي عني والولي

كم كنت أخشى البين قبل وقوعه

فاتى الذي حاذرت في المستقبل

وحذرت سهم فراقكم حتى اذا

ارسلتموه اصابني في المقتل

اليوم لست اجاب بعد سؤالكم

كم كنت قبل أجاب اذ لم اسأل[1]

فالقصيدة بكليتها مليئة بالشكوى والصدود والفرقة والخشية من وقوعها حتى يختتم بما يناسب هذا الغرض، وانه باق على عهده مستخدماً التشطير محدثاً شكلا من الموازنة الشائقة.

فالدار لم تبعد وفودي لم يشب

والمال لم ينفذ وحبك ما سلي[2]

والملاحظ القصر النسبي لكثير من هذه القصائدد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة ومن ذلك ايضا قصيدته التي مطلعها:

بمن اباحك قتلي

علام حرمت وصلي[3]

ومن جميل ما نظمه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها سائراً على النهج نفسه في قصائده السابقة:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكلنا عشاقُ

قد كان يخفى الحب لولا دمعك الـ

جاري ولولا قلبك الخفاق

فعسى يعنيك من شكوت له الهوى

في حمله فالعاشقون رفاق

لا تجزعن فلست اول مغرم

(1) الديوان: 269.

(2) الديوان: 269.

(3) الديوان:270.

فتكت به الوجنات والاحداق

واصبر على هجر الحبيب فربما

عاد الوصال وللهوى اخلاق

كم ليلة اسهرت احداقي بها

ملقى وللافكار بي احداق

يا رب قد بعد الذين احبهم

عني وقد الف الرفاق فراق

واسود حظي عندهم لما سرى

فيه بنار صبابتي احراق

عرب رأيت اصح ميثاق لهم

ان لا يصح لديهم ميثاق

وعلى النياق وفي الأكلة معرض

فيه نفار دائم ونفاق

ما ناء الا حاربت اردافه

خصرا عليه من العيون نطاق

تربو العيون له في اطراقه

فاذا رنا فلكلها اطراق[1]

(1) الديوان: 225 – 226.

وله قصيدة في هذا الباب في الهجاء والتعريض بابناء جيله اولها:

خذ من حديثي ما يغنيك عن نظري

فانه سمر ناهيك من سمر

كم من اب قد غدا أما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الام للذكر

وناطح بقرون لا قرون له

وكبش قوم بنقل العلم مشتهر[1]

وعلى هذه الوتيرة والمنوال يستمر في ما يقارب من 60 بيتاً يفصل فيها مساوئ اهل عصره – وقد ذكر محقق الديوان ان هذه القصيدة قيلت في مدح ابن يعقوب المعروف بمحي الدين ابن النحاس مستدلا بمدحه لهذا الشخص في قصائد سابقة وبآخر هذه القصيدة:

عجائب ما لها حد فقل واطل

ان شئت او فاقتصد في القول واقتصر

كانها لابن يعقوب صفات علا

لذلك احصاؤها اعيا على البشر[2]

اي ان هذه الصفات سالفة الذكر هي انما صفات علا للممدوح لذلك احصاؤها اعيا على البشر، وان صح ما ذهب اليه فانها تعد من اغرب المقدمات التي يمهد فيها الشاعر للمديح وربما كانت القصيدة انما قيلت في الهجاء. فقد تكون في هجاء الشخص نفسه وقد بدت منه جفوة او قد تكون في هجاء شخص آخر.

(1) الديوان: 164 – 165.

(2) الديوان: 166.

ثالثا: القطع أو البتر:

من الظواهر اللافتة للنظر في ديوان الشاب الظريف هي ظاهرة انقطاع او بتر العديد من قصائده. فنجد ان البناء غير مكتمل في بعض الاحيان وقد اشار محقق الديوان {السيد شاكر هادي شكر} الى اختزال العديد من قصائده من قبل ابن الاثير ناقل ديوانه والذي مدحه في ديوانه فيقول: ان هذا الديوان ((هو ما اختاره الشيخ اثير الدين المار ذكره من الديوان الذي رآه بخط الشاعر، ولم يكن ما عمله الشيخ اختيارا بالمعنى الصحيح ؛ لان الاختيار يبنى عادة على اختيار الاصلح، ولم يكن اختياره كذلك، بل كان عمله في الواقع اختزالا لقسم كبير من القصائد حيث جردها من المديح واثبت مقدمتها في الغزل))[1].

وفي الحقيقة كاان لي رأي ووجهة نظر مخالفة في هذا الموضوع، فاغلب قصائده في الديوان- ولا سيما في غرض المديح – اشتملت على مقدمات، وفضلا عن ذلك فهي مصرعة، ولكن بعد ان تفحصت الديوان ووقفت على بعض قصائده المبتورة عدلت عن هذا الرأي، فهو امر جلي لا تشوبه شائبة ولا غبار عليه، وهذه المسالة تستحق التوقف عندها ما دامت تخص بناء القصيدة في شعره، ولنا ان نسأل ما الذي حدا بالشيخ الى هذا الاختزال؟ ولا سيما ان الشاب الظريف مدحه في ديوانه، ومياه الود – فيما يبدو- لم تتعكر بينهما. فضلا عن ذلك فهو قد اطلع على الديوان بخط الشاعر نفسه، وهذا يرجح ان الديوان كان مكتملا من غير نقص أو اختزال. وان كان اثباته للمقدمات فقط عن قصدٍ، فلماذا احتوت اغلبها على تخلص في نهايتها؟ فلو كان اهتمامه بالمقدمات الغزلية فقط لاثبتها من دون تخلص. فضلا عن عدم اثباته بعض الاشعار التي فيها فحش وإسفاف، ولماذا ابقى القصائد المتبقية في الديوان من دون اختزال؟

لذلك ارجح ان النقص الحاصل يعود الى فقدانه مع ما فقد من الديوان. او الأصح ((ان الذين تولوا نشر الديوان عمدوا الى اهمال كل الذي تعذرت عليهم قرأته))[2].

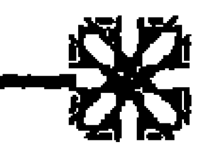
- تكمن اهمية الموضوع في اثبات امرين مهمين هما:

1. ان اثبات المقدمات الغزلية فقط يعد من الامور التي ساعدت كثيرا في اشتهار الشاب الظريف كشاعر غزل.

---

(1) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر / المقدمة: 10.

(2) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر/ المقدمة: 11.



2. فضلا عن ذلك فهي من الامور التي ساعدت على كثرة وجود المقطعات في شعره، ولاسيما في غرض الغزل. وسوف نورد بعض تلك القصائد المبتورة لكي نستدل على صحة هذا الرأي ونستأنس بها.

- من ذلك قصيدته البائية التي يقول فيها:

لي من هواك بعيده وقريبه

ولك الجمال بديعه وغريبهُ

يا من اعيذ جماله بجلاله

حذرا عليه من العيون تصيبه

ان لم تكن عيني فانك نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيبه

هل حرمة او رحمة لمتيم

قد قل فيك نصيره ونصيبه

الف القصائد في هواك تغزلاً

حتى كان بك النسيب نسيبه

فيستمر في التشبيب ذاكراً فؤاده المغرم وفوده الذي شاب من الصدود والهجر، وسره المذاع وقلبه المذاب، ولياليه المسهدة من البعاد، ودمعه المسكوب الى ان يخلص بعد 11 بيتاً بقوله:

وجوى تضرم جمره لولا ندى

قاضي القضاة قضى علي لهيبه[1]

الى مدح قاضي القضاة لكن لا وجود بعد ذلك للغرض الاساس من مديح او خاتمة.

(1) الديوان: 55 – 56.

- وفي موضع اخر او مواضع اخرى مقدمات او قصائد على هذه الشاكلة كقوله في مدح ابن مصعب:

ليت شعري من قد احل الخياما

حفظ العهد ام اضاع الذماما

عرب بالحمى حموا أن يسام الـ

وصل منهم وعزهم ان يسامى

رحلوا بالفؤاد والطرف لكن

رجع الطرف والفؤاد اقاما

حملوا بالبعاد إثما وزورا

وحملنا صبابة وهياما

ورأينا تلك الخدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما

واطعنا دواعي الوجد فيهم

وعصينا الوشاة واللواما

اي صب قد غادر الوجد منه

مستقرا بقلبه ومقاما

رشقته العيون من اسهم السحـ

ـر فاصمت فؤاده المستهاما

فهو منهن بابن مصعب أضحى

مستجيرا بعدله ان يضاما [1]

وهي كسابقتها مبتورة فقد تخلص الى مدح ابن مصعب، ولكن انفرط العقد وضاعت واسطته.

- وفي قصيدة اخرى يذكر فيها طيف الخيال نجد شيئاً من البتر والانقطاع حيث يقول:

بان الخيال وان ابان نزيلا

وسرى شذاك وان منعت رسولا

فيخرج الى ذكر رحيل احبته عنه وتصرف النوى بحاله بما يلاقيه من وجد وسقم وعناء ونصب ووصب:

وزعمت ان العهد ليس بضائع

وارى الصدود لضد ذاك دليلا

....

لم يبق مطلقها لنا معقولا

بنتم بكل حمولة قد اودعت

قلبا كما شاء الغرام حمولا

كم لفظة خفت على الحادي وقد

القت جوى بين الضلوع ثقيلا

يا هند لم تترك جفونك بالحمى

الا جريحا منك أو مقتولا

وفي المقطع الاخير يتخلص ولكن بعده نجد انقطاعا في ابيات القصيدة:

(1) الديوان: 310 – 311.

هل اودعت لابي المحاسن يوسف

فيهن احكاما قسمن فصولا[1]

وقد نجد قصيدة فيها ذكر الديار والأطلال على هذا النسج والمنوال، وهي في مدح احد الـوزراء ويبدؤها بالدعاء والسقيا لتلك المرابع:

جادت عليك من السحاب سواري

بمدامع تروي حماك غزار

يا مربع الاطراب والاتراب بل

يا مربع الانواء والانوار

فبعد ان يذكر الديار نراه غير آبه بها فيقول:

اذ لا يعوج الى الديار مسائلا

شعري ولا اشكو فراق قفار

فيحث صحبه في رحلهم وينصحهم بالحذر:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى أخفى من الاسرار

فقد جعل للدجى قلباً هم فيه اخفى من الاسرار كناية عن شدة ظلامه.

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد اكحلت سمر القنا الخطار

(1) الديوان: 366 – 367.

وتوقيا تلك المحاسن انها

نار القلوب وجنة الابصار

مدح الوزير احق ما صرفت له

عند القوافي أعين الأبكار[1]

وهي كسابقاتها منقطعة غير موصولة فلا نجد مدحا للوزير بعد ذلك.

- وقد نجد مقطعات على هذا النمط من الابتداء بالدعاء والسقيا وذكر الليل وعذاب القلب:

لا اسهر الله طرفا نام عن سهري

وعذب القلب بالاشجان والفكر

ولا سقى داره يوما - اذا سقيت

داري بدمعي- الا وابل المطر

ياقوم قد شفني وجدي ببدر دجى

على قضيب اراك ناعم نضر

ظبي من الانس لولا سحر مقلته

ما بت فيه بليل غير ذي سحر[2]

ولعل خير دليل على هذه المسألة مقطوعته في مدح الرسول (ﷺ) :

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به

لنا من مهولات الذنوب تخلصُ

(1) الديوان: 169 - 170.

(2) الديوان: 172.

اغثنا اجرنا من ذنوب تعاظمت

فانت شفيع للورى ومخلص

ومالي من وجه ولا من وسيلة

سوى ان قلبي في المحبة مخلص

اذا صح منك القرب يا خير مرسل

على أي شيء بعد ذلك احرص

وليس يخاف الضيم من كنت كهفه

فمن أي شيء غير جاهك يفحص

فيختمها بالصلاة على الرسول (ﷺ) وعلى اصحابه الكرام (ﷺ) :

عليك صلاة يشمل الآل عرفها

وللجملة الاصحاب منها تخصص[1]

هكذا وردت في الديوان مقطوعة من ستة ابيات، لكنها في ملحق الديوان وردت كقصيدة من 19 بيتا في نهايتها هذه الابيات الستة، ومطلعها :

لعل أراك الحيّ ليلا أراكهُ

وميض سنا من نحو طيبة يَخلص[2]

ولم يصرع او يقفي المطلع على عادته في اغلب قصائده، وهذا يدعو للشك ان هذه القصيدة ربما ضمت ابياتا اخرى قد اقتطعت منها.

---

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: الملحق: 374.

رابعا : المقطعات :

ان المقطعات ما هي الا نسخة مصورة ومصغرة من القصيدة البسيطة. ذات الغرض الواحد، فهي تشترك معها بهذه الميزة وما يصح هنالك يصح هنا، وقد عدها محمد مصطفى هدارة من مظاهر التطور والتجديد[1]. وعزى سبب ظهورها الى التطور الحضاري الذي آل اليه المجتمع فضلا عن تعقيده فاصبح الناس يعزفون عن الاطالة، ومن الاسباب ما يعود الى الشاعر الذي اصبح يجد قصيدته بفكرة معينة ولا ننسى تاثير الغناء[2]. فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء عدم الاطالة. ولعل من الاسباب الاخرى سهولة الحفظ والدوران على السنة الناس ((فالقطع اطير في بعض المواضع والطوال للمواقف المشهورة... وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر الى القطع حاجته الى الطوال. بل هو عند المحاظرات والمنازعات والتمثل والملح احوج اليها منه الى الطوال))[3] والمقطوعة على قلة ابياتها لا يمكن بحال من الاحوال ان تستوعب اكثر من غرض واحد، فهي تمثل للشاعر ((خاطر راوده او شعور حاد في لحظة من اللحظات أو معنى طريف حال في نفسه فاقتنصه دون ان يتوسع فيه، أو يولد ما يصنع قصيدة))[4]، ولعل تطور الحياة وما رافقها من رقي للمدركات وما تبعها من اعباء نفسية واختلاجات وتعقيدات ولدت الارهاصات الاولى للمقطوعة فجاءت ردة فعل او استجابة لروح العصر، فتطور الحياة بشتى ميادينها وما رافقها من انتشار للغناء واللهو. حدا بالمقطعات ان تحوز عصا السبق ولاسيما في غرض الغزل فاقبل عليها الشعراء، ولو تابعنا مقطات الشاب الظريف نجد مثلاً – وهو قليل جداً – مقطوعة تشكل في بنائها البناء التقليدي للقصيدة فهي تحوي مقدمة وتخلصاً وخاتمة فهي متكاملة في بنائها وهو امر نادر في المقطعات.

والذي ينفي كونها قصيدة هو تكاملها مع قلة ابياتها فضلا عن قلة ابيات المقدمة تماشيا مع ابيات المقطوعة على غير العادة في قصائده فقد اقتصر فيه على اربعة ابيات فقط، وقد ينفي ذلك كله عدم وجود مقطوعات اخرى على هذه الشاكلة ومخالفتها لما هو متعارف عن المقطوعات، واياً كان الامر فان ما موجود هو مقطوعة بناؤها على غرار القصيدة المركبة:

---

(1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 148 وما بعدها.

(2) ينظر فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف: دار المعارف، مصر، ت:36 وما بعدها.

(3) لمزيد من التفصيل ينظر العمدة: 1/ 186.

(4) في الادب العباسي ((الرؤيا والفن)) د. عز الدين اسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م: 418.

يادهر قد سمح الحبيب بقربهِ

بعد النوى وامنت عتب محبِّهِ

تالله لا آخذت صرفك بعدما

صرف البعاد ولا جنحت لعتبه

ابدى النوى غدراً فابدى الملتقى

احسان صفحي عن اساءة ذنبه

بتنا وكل يشتكي لرفيقه

بعض الذي فعل الهوى في قلبه

فيستغرق المقدمة في بث ما تكنه نفسه بعد ان حل الوصال محل النوى والجفاء، فيتخلص ببيت واحد الى المديح:

لفظ يرق كما ترق مدامة

أم خلق زين الدين رق لصحبه

ذو غرة ود الزمان لو انه

يجلو بنيرها دجنة خطبه

ومناقب علوية لما بدت

فرح الظلام وظنها شهبه

فيختتمها بقوله:

مولاي دعوة من لو اقترح المنى

مما كان الا انت غاية اربه

وافى الى حفظ الوداد فوفَّه

ودعا يرجِّي العهد منك فلبِّه[1]

ومن ذلك عزفه على نغمة الصدود وتباريح الهوى وما فعلت به، وهو يكاد يشكل سمة بارزة في اشعاره، فان مما يكد وينقع الغلة ذكر احوال المحبين[2]من ذلك قوله – ويلاحظ اعتناؤه بالمطلع والخاتمة:

اوائل حب مالهن اواخر

خواطر لا تنفك عنها الخواطرُ

ففي الحب معنى يثني عنك فكره

وفي القلب مأوى يلتوي عنك ناظر

فقلبي في بحر الصبابة واقع

غريق ولي في فضا الوجد طائر

ولي نفس من لوعتي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر

ومعتدل قد انصف الحسن خلقه

ولكنه في مذهب الحب جائر

(1) الديوان: 94 – 95.

(2) منهاج البلغاء: 304.

يبرد قلبي خده وهو جمرة

ويحرق قلبي طرفه وهو فاتر

ابوح واخفي هكذاا سنة الهوى

وللصب في الشكوى عذول وعاذر

وللوجد ما انشأ لساني ومدمعي

وللود ما ضمت عليه السرائر(1)

فالبناء واحد والغرض واحد يذكر فيه لواعج الحب وتباريح الهوى وما فعله بحالة النوى، فهي خواطر أو حالة نفسية استدعت من الشاعر أن يفرغها افراغا في بناء او ابيات قليلة معبرا عما يجول في نفسه حيال الطرف الآخر. وهذا الشكل يحكمه بناء يشبه بناء القصيدة البسيطة. فيها مطلع وخاتمة مستوحاة من الغرض الرئيس، فهما منسجمان معه وبه ايما انسجام، والشحنات التي افرغها بشكل متسارع لم تشكل حاجزا في طريق احكام البناء بل على العكس من ذلك فقد زادت من إحكامه وقوته.

والملاحظ ان اغلب مقطعاته الغزلية تدور حول موضوعين يتصل احدهما بالآخر او يكادان يندمجان في موضوع واحد وهما ذكر حاله مع من يحب كالفرقة والصدود والهم والهجر والرغبة في العطف والوصال، والثاني: وهو ما يتصل بهذا الموضوع من وصف او تغزل بالمحاسن والجمال. وقد يجمع بين هذين الامرين في مقطوعة واحدة. كما في قوله:

كفى شرفا اني بحبك اعرف

فما آن ان تحنو عليَّ وتعطفُ

عمرت جهاتي في هواك ولا أرى

سواك ومالي عنك ما عشت مصرف

(1) الديوان: 159 – 160.

وهنا يستلهم النقطة الاولى وبعد ذلك يهرع الى النقطة الثانية:

ايا من له الحسن الذي بهر الورى

ومن جاز معنى لا يحدُّ ويوصفُ

تجليت لي في كل شيء تكرُّما

فلست لهجر واقع التخوُّفُ

وقد يتمازج الأمران ويتداخلان فيما بينهما:

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغفُ

فخدك ورد اللواحظ نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفنك نبال وشعرك مسبل

وقدك خطي ولحظك مرهف[1]

ويلاحظ حسن الختام لما فيه من تقسيم أو موازنة أجزائه. فبهذه الابيات القليلة استوفى ذكر حاله ووصف المحبوب وجماله. وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله ووصف المحبوب وجماله وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله، فحل الوصل محل الهجر والهلال :

يا قلب كم ذا الخفوق والقلق

ها قد رثوا رحمة وقد رفقوا

نلت أمانيك والامان بهم

وزال ذاك الفراق والفرق

(1) الديوان: 217 – 218.

فادع الى الله يدوم لك الـ

ـود وما شاء بعد يتفق

وانت في طرفي القريح أسى

بشراك زال البكاء والأرق

قد غفرت زلة الزمان وقد

لان لنا منه ذلك الخلق

وقد صفا ود من كلفت به

ولاح برق الوصال يأتلق[1]

فيدعوا أن تدوم هذه الأيام وتلك الليالي، ولكن هيهات هيهات فما بين مد وجزر تراوح ايام الصفاء والجفاء كقوله في احدى مقطوعاته:

طورا تجودون بوصل أرى

أيامه من قربكم مشرقة

وتارة تبدون هجراً فيا

ويح حشى نحوكم سيقه[2]

والسبب في هذا الجفا والملال هو كثرة اللؤام والعذال، والذين يسعون الى افساد ما ابرمه الهوى، فلا يسمع لهم على عكس الذي اضناه بصدوده :

ته كيف شئت فللحبيب تدلل

ولصبه المضنى اليه تذللُ

(1) الديوان: 228.

(2) الديوان: 192.

منها:

اني وان عذلوا عليك وأطنبوا

لتزيد اشواقي اليك العذّل

لكنني ابدي السلو تجملا

للعاذلين وللمحب تجمل

فقد حسده الزمان على حاله، فجند لتفريق شمله عذاله، فبين لين وقساوة، وإعراض وإقبال، يستمر في حاله ذلك المنوال :

كم ذا ألين وتعتريك قساوة

والام اسمح بالوصال وتبخلُ

فيمني نفسه متذللا مظهرا الود والاطراء، حتى يرق هذا الجمال وتولي ايام الجفاء :

يا معدن الآمال اين لعاشق

كلف بحبك عن جمالك معدل[1]

فيختم بما يناسب غرض المقطوعة وعنوانها، ونرى في مقطوعة اخرى والبناء يتمازج فيها حاله مع ذكر المحبوب وجماله :

فدتك نفوس قد حلا بك حالها

واضحى صحيحا في هواك اعتلالها

ملكت قلوب العاشقين بطلعة

يروق جميع النّاظرين جمالها

وزاد بك الحسن البديع نضارة

---

(1) الديوان: 253 — 254.

كانك في وجه الملاحة خالها

سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكى الغصن منها ميلها واعتدالها(1)

فان لم يجد له سبيلا يخلص به اليه يعود ليجترّ آلامه متلذذاً بها، ويتمنى ان تعود تلك الايام :

احلى الهوى ان يطول الوجد والسقم

واصدق الحب ما جلت به التهمُ

ليت الليالي احلاما تعود لنا

فربما قد شفى داء الهوى الحلم

لا آخذ الله جيران النقا بدمي

هم اسلموني لوجد منه قد سلموا

وحرموا في الهوى وصلي وما عطفوا

وحللوا بالنوى قتلي وما رحموا(2)

وكأنه قطعت اسباب الرجاء لديه فعاد يرضى من العلياء بالدون، فيعزّي نفسه ولو بالوهم، فيقول في ختام احدى مقطوعاته :

تمثلك الاشواق وهما لناظري

فيدركني بالخوف منك وجومُ

وتقنع منك الروح لمح توهم

(1) الديوان: 260.

(2) الديوان: 297 – 298.

فتحيا بها الاعضاء وهي رميم(1)

وهو وان بدا قنوعا بحاله تلك يرد على من يلومه في تصبره وتعلقه باسباب الرجاء:

اني هذا الحسن يعذل مغرم

لقد تعب اللاحي به والمتيمُ

اعد نظرا فيه عساك جهلته

تجد ما به تشقى العيون وتنعم

اعيذ محياه اذا رمت انني

اعيد اليه ناظراً يتوسم(2)

فيبقى يستعطف مستذكرا ومذكرا عل ايام الوصال رواجع فيسال ويلح في المسألة:

حتام حظي لديك حرمان

وكم كذا جفوة وهجرانٌ

اين ليال مضت ونحن بها

احبة في الهوى وجيران

واين ود قد عهدت صحته

واين عهد واين ايمان

اعانك الهجر والصدود على

قتلي ومالي عليك اعوان

---

(1) الديوان: 300.

(2) الديوان: 306.



ياغائبا عاتبا تطاول هـ

ـذا الهجر هل للدنو إمكان[1]

ولعل ارتباط المقطوعة بما يعتمل في صدر الشاعر من مشاعر رشحها لـذلك ؛ لان تكـون البنـاء الامثل الذي يجد فيه الشاعر راحته، والمتنفس للضغط الحاصل عليه. فاولاهـا اهميتهـا في غزلـه وتغزلـه فما كان منها الا ان كان لها هذه المكانة بجدارة، ولا يختلف بناء المقطوعة في المديح بشيء عن الغزل فهـي هنا كما هي هناك، ولا نجد اختلافا الا في قلتها في الاول وكثرتها في الثاني، ويلاحظ في هذا الغرض انه يبدأ في اغلب الاحيان بالنداء:

يا من شغلت به سري واوهامي

ومن لمغناه الجادي واتهامي

ومن الفت رضاه الرحب جانبه

وفزت منه باحسان وانعام

لم انس اقدامك اللاتي سعت ومشت

بهن حيناً على العلياء اقدامي

وحسن ايامك الغر التي حسنت

بها ليالي من دهري وايامي

فما المدارس حتى كدرت نهلا

وردته صافياً من بحرك الطامي

وغيرت خلقا ما زال يمنحني

بضاحك من ثنايا الود بسام[1]

(1) الديوان: 323.

ميمما وجهه نحو الممدوحين مستشفعا احيانا وبارا بالايادي التي انعمت عليه في احايين اخرى. بعد ان يستصرخهم بالنداء ويختم بناءه بالمدح والدعاء.

ولوصف الخمرة حصة في هذا الباب الا انها اقل من تلكم التي في الغزل او في المديح فهي لا تكاد تعدو المقطوعتين، وسابقاً لم تكد تلوح الا في بعض الاحيان اشارة عابرة في مقدمات بعض قصائده او تعرض خلال غرضها الاساس:

وافى الربيع فسر الى السراء

واسق النديم سلافة الصهباءِ

هات المشعشعة التي انوارها

تمحو ظلام الليلة الظلماء

ومن ثم يمزج هذه البنية او الموضوع، بموضوع اخر هو ما يرافق هذه المجالس من لهو وغناء:

في حيث قينات الغصون سواجع

فغناؤهن لنا بغير غناء

وغلائل الاوراق فوق قدودها

تنقد عند تطرب الورقاء

فيختم بذكر غضاضة العيش ومساعدة الزمان وهي نتيجة لهذه الحال:

والعش غيض والزمان مساعد

والشمل مشتمل على السراء[(2)]

وباستعماله العطف والموازنة اكد هذه النتيجة واكد تمازج هذه الأمور مجتمعة من غير تفريق فيما بينها. فغضاضة العيش اكدتها مساعدة الزمان، وما دام الامر كذلك فلا بد للشمل ان يجتمع على السراء.

(1) الديوان: 314.

(2) الديوان: 37 – 38.

خامسا: بناء النتفة:

النتفة عبارة عن بيتين يستوفي فيهما الشاعر فكرة او معنى من المعاني بصورة تامة من غير حاجة الى الاعادة او الاطالة. وهذان البيتان من الممكن ان نعدهما مطلعا وخاتمة أغنيا عن الغرض الاساس بنفسيهما، فالشاعر يرمي بثقله ليصوغ فكرة ما ويضعها في هذين البيتين متمما معناهما، وقد طرق الشاب الظريف هذا الباب واكثر من النظم فيه، فهو اعلق بالفؤاد واسهل مأخذا واقرب الى الفهم والحفظ والسيرورة بين الناس، واغلب ما نظمه في الغزل والهزل، ولربما تكون هذه الكثرة للتماشى مع تطور عصره او حاذياً حذو اقرانه.

وقد لا يعدو الامر عن اثبات قدراته او امتاع لذاته في مجلس السمر، فقد وصف النحوي' والكوفي' والبخانقي' والسماك' والمليح' والقاضي' والمنير' والمؤذن' والطباخ' والعجانة' والعطار' والداية' والالثغ' والرسام' والكفتي' والمقري وغيرهم من الناس. ولعل خفة روحه في تغزله هي التي اضفت عليه لقب الشاب الظريف والدليل على ذلك ما سبق الاشارة اليه، من ذلك تغزله بالجمال والحسن بعد ان سحراه عند المعاينة، ولو عاينهما غيره لجرى عليه مثلما جرى له:

كتب الجمال بخده نسخا

بمحقق حسن الورى نسخا

لو عاينته العابدات صبت

او باخل صان اللهى لسخا[1]

ويلاحظ التجنيس والتصريع في بناء البيت الاول وهذا ديدنه في بعض نتفه، والبيت الثاني يكون دائما متمما لمعنى البيت الاول او مؤكدا وموضحا له.

فمن غزله قوله وقد أمنه الدهر من صروفه:

غنيت بالمحبوب عما يشتهى

والدهر قد آمنني من نزغهِ

فخمره ووردهُ وآسه

(1) الديوان: 117.

من ريقه وخده وصدغه[1]

فعنايته بالبيت الثاني وبنائه باستعماله الطي والنشر أوجدت نوعا من المقابلة والموازنة والانسجام بين أجزائه، وقد لا تستمر هذه الحال، فرضى بالقرب دون الوصال :

اراكَ فيمتلي قلبي سروراً

واخشى ان تشط بنا الديارُ

اقم واهجر وصد ولا تصلني

رضيت بان تجور وانت جار[2]

فيعالجه الدهر بضربة سحت له ادمعه:

ان الذي منزله

من سحب دمعي امرعا

لم ادر من بعدي هل

ضيع عهدي أم رعى[3]

فيُوجد ترابطا بين البنائين ليس في اتمام المعنى، وانما باستعماله التجنيس بينهما كما في المثال السابق، وبقية الاغراض تسير على النهج نفسه في بنائها.

- فمن المديح قوله موظفا التكرار او الموازنة والعطف في نظمه:

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرّق الجيش الخميس من العدى

وكم قد نضا سيفا بكفٌ كريمةٍ

(1) الديوان: 216.

(2) الديوان: 151.

(3) الديوان 208.

فاحسن وضع السيف في موضع الندى[1]

- ومن الرثاء قوله:

لعمرك ما الفخر العراقي ميت

وان كان ما بين القبور له قبرُ

ولكنها الاخرى اتت وتزينت

وفاخرت الدنيا وكان لها الفخر[2]

وقد نجده ملغزا في بعض الاحيان:

ومجتمعينِ ما اجتمعا لاثم

وان وصفا بضم واعتناقِ

لعمر ابيك ما اجتمعنا لمعنى

سوى معنى القطيعة والفراق[3]

- ومن تشبيهه التهكمي قوله في كفتي[4]:

لله كفتي اطاع صبابتي

فيه الفؤاد وخالف اللواما

مد الشريط على الحديد فخلته

قمراً يطرز بالبروق غماما[5]

(1) الديوان: 98.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: 234.

(4) صانع الكباب.

(5) الديوان: 309.

وهذا اللون وان كان فيه استخفاف وتهكم الا ان فيه بعض الفائدة في نقل صورة عن طبيعة الحياة الاجتماعية في ذلك العصر.

وقد أشاد الشاب الظريف من نفس هذه التركيبة من البناء شكلا اخر هو الدوبيت الذي يتفق مع النتفة في التركيب الا انه يخرج على ما هو مألوف من الاوزان، فكل دوبيت يُعدُّ نتفة وليس كل نتفة هي دوبيت، ويغلب الغزل على هذا الشكل من النظم:

يا من غدت القلوب في طوع يديه

ذا صبك كم تهدي تجنيك اليه

عذل وتسهد ووجد وقلى

ما تم على العشاق ما تم عليه(1)

فهو هنا يطرق المعاني والالفاظ نفسها، فاشعاره تدور في معنى الغزل وما يتبعه من قطيعة وقلى ووجد وجوى واشجان تؤرقه وكابة تقلقه، ونار تحرقه:

ما ناح حمام الأيك في الاغصان

الا وتزايدت بكم اشجاني

عودوا لمعنى هجركم اسقمه

فالصب منكم مضنى كئيب عاني(2)

فيتعلق بالآمال، ويرضى من الغنيمة بالخيال، فيرجو ويأمل ان تعود المياه الى مجاريها، وتسير سفينة الهوى بين شواطيها:

يا مالك رق الصب بالله عليك

ارحم سائلا يسايل الدمع عليك

(1) الديوان: 334.

(2) الديوان: 333.

واسمح بخيال في الدجى يطرق من

اضحى دنفا اذابه الشوق اليك[1]

فكل نتفة تحمل معنى او فكرة تامة مستوفية للغرض الذي صيغت له مع تكاملها في البناء.

(1) الديوان: 241.

المبحث الثَّاني

بناء البيت

مدخل:

البيت الشعري هو اللبنة التي يتكامل بها البناء فهو اللبنة التي يُبنى بها النص الشعري، فالبيت يبني النص، وهذه اللبنة تشكل مع غيرها البناء الشعري.

وكلما تعددت هذه اللبنات كلما شكلت اشكالا جديدة ومتنوعة من النظم، فهي جوهر البناء وبها قوامه، وبها تكون النتفة والمقطوعة والقصيدة وبقية التشكيلات الشعرية. لذلك سندرس البيت الشعري من حيث علاقته بغيره وارتباطه بالنص ببعض الروابط، كالعطف او بصيغة قال وقلت او التضمين والاقتضاء ((عدم تمام المعنى الا بما يليه)) والسرد القصصي وتسلسل الاحداث. فضلاً عن التطرق الى البيت وبعض مكوناته، فهذه البنى قد تجمع أجزاء البيت وفي الوقت نفسه تجمعه مع غيره.

اولا: بناء البيت من حيث علاقته بغيره:

(1) العطف:

سواء كان العطف في بعض اجزاء البيت الواحد او عطف بيت على بيت اخر فالعطف انما هو عبارة عن وسيلة تربط الجمل بعضها الى بعض، ويتشكل في الشعر باشكال مختلفة منها ما تختص بترابط الابيات بعضها ببعض، ومنها ما يختص بعطف العجز على الصدر، ومنها ما يختص بعطف اجزاء البيت الواحد بعضها على بعض سواء كانت جملا خبرية او انشائية.

وعند تتبع هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف نجدها تتركز في حرفين من حروف العطف بصورة اساسية هما ((الواو)) و ((الفاء)) والأول اعم واشمل، فتارة يورد العطف بالواو وتارة بالفاء بنسبة اقل واكثر منها المزاوجة بين الاثنين.

فالعطف يربط ابيات النص الشعري واجزاءها بعضها الى بعض لكي يفيد الانسجام والتلاحم بين هذه الابيات واجزائها اولا، وكذلك حشد عدد من الصفات مستثمرا بذلك الوظيفة النحوية والدلالية من خلال الاستمرارية والاستدراك ثانياً، فمن عطف الابيات بعضها على بعض مع عطف الاعجاز على الصدور:

اعز الله انصار العيون

وخلد ملك هاتيك الجفون

وضاعف بالفتور لها اقتدارا

وجدد نعمة الحسن المصون

وابقى دولة الاعطاف فينا

وان جارت على قلبي الطعين

واسبغ ظل ذاك الشعر منه

على قدٍّ به هيف الغصون

وصان حجاب هاتيك الثنايا

وان ثنت الفؤاد الى الشجون

فكم في الحب من تلك المعاني

وان جعلت دموعي كالمعين

حملت تسهدي والشيب هذا

على راسي وذاك على عيوني[1]

ومنها قصيدته التي مطلعها:

خذو قودي من اسر الكللْ

فواعجبا لاسير قتل[2]

(1) الديوان: 335 – 336.

(2) الديوان: 283.

اذ يستغرق اغلب ابيات القصيدة في عطفها بعضها على بعض وعطف اعجازها على الصدور وايضا قوله:

ورباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميمُ

وعاينت سلعا قف وسائل احبتي

فهذا الذي اصبحت منك اروم

فثم رشا شوقي اليه مبرح

وريم فؤادي عنه ليس يريم[1]

- وقد يعطف مع الابيات اجزائها استدراكا وزيادة في التلاحم والتنغيم الموسيقي:

والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر في اقسامه

والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في

افعاله والعدل في احكامه[2]

وقوله:

يا ثغره الحمي منه بنابلٍ

من طرفه وبسائفٍ من خدِّهِ

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 318.

ويمترفٍ من صُدغهِ ويناصرِ

من خاله ويعاملٍ من قدِّهِ[1]

او قوله :

ورب ناظم اشعار وليس له

شعر فهل مثل هذا سار في السير

وممسك بيديه النجم يقلعه

وليس للمرء نيل الانجم الزهر

ولابس وهو عار لا رداء له

كسوته اطلسا من اخشن الشعر

وعابدين في المحراب قد هربوا

ترى المسيح يوافيهم على قدر[2]

– وقد يتراوح بين هذه الاشكال الثلاثة زيادة في التلاحم:

يمينا بطيب شباب الزمان

غداة الشباب ونيل الاماني

وبُرد الشباب وبَرد الشراب

ووصل الكعاب وظل الاماني

وروح الجنان وراح الدنان

(1) الديوان: الملحق: 366.

(2) الديوان: 165– 166.

غداة التعطف من خيزران

وما رقّ من نسمات الصبا

وما راق من نغمات المثاني

وكل رشا فاتر المقلتين

تكوّنْ بدرا على غصن بان[1]

وقد يوظف مع العطف النداء، او الاستفهام {ولاسيما كم} او الضمائر، او مع الجمل الفعلية... ؛ لكي يؤسس له نقطة انطلاق تعينه في بناء البيت وتعطيه بعض الحرية والمرونة في ايجاد نوع من التوازن والانسجام الموسيقي.

فمن استعماله للجمل الفعلية قوله:

وثنيت اعناق القوافي نحوه

ونظمت در مدائحي في جيده

ونظرت نور جلاله ووردت بحـ

ـر نواله ولبست وشي برودهِ

وملأت عيني من محاسنه التي

ملأت عيون عدوه وحسوده

وجلست بين يدي اجلِّ زمانه

قدرا وواحد عصره وفريده

(1) الديوان: 333 – 334.

وافدت سمعي من فكاهة ممتع الـ

الفاظ مقبول الكلام مفيده

فصدرت عن صدقات مشكور الندى

والجود مشكور الفعال حميده[1]

ومنه استعمال ((كم)) مع العطف:

وكم حاجب يلقاك من دون اعين

وكم اعين تلقاك من دون حاجب

وكم بت ارعى من بدور طوالع

وارعى عهودا من شموس غوارب [2]

- وقد يوظف (ان) مع (كم) مستعملا "الواو" و "الفاء" كأداتي عطف كقوله:

وان محياه اذا قابل الدجى

انار به جنح من الليل راكدُ

وان ثناياه نجوم لبدره

وهن لعقد الحسن فيه فرائد

فكم يتجافى خصره وهو ناحل

وكم يتحالى ريقه وهو بارد

(1) الديوان: 143 – 144.

(2) الديوان: 88.

وكم يدعي صونا وهذي جفونه

بفترتها للعاشقين تواعد[1]

وربما استخدم الضمائر مع العطف ايضا:

وانت اعز ان تدعى عزيزا

وانت اجل ان تدعى جليلا

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخليلا[2]

ومن الاشكال الاخرى المتجانسة مع العطف النداء ولاسيما ((يا)) التي تستعمل للنداء البعيد، ولعل الجفاء سواء من المحبوب او الممدوح هو الذي استدعى ذلك:

ويا غزالا شرودا

مرعاه حب القلوبِ

ويا هلالا تبدى

على قضيب رطيب[3]

- وقد يكون النداء مع اسماء الاشارة كقوله:

فيا تلك الذوائب هل صباح

فلي في ليلكنَّ اسى مذيبُ

ويا تلك اللحاظ ارى عجيبا

(1) الديوان: 121.

(2) الديوان: 263.

(3) الديوان: 79.

سهاما كلما كُسِرتْ تصيب

ويا تلك المعاطف خبرينا

متى يتعطف الغصن الرطيب[1]

ومن تكراراته الاخرى ما كان للعطف به مع ليس:

فليس مجدك في مجد بمحتجب

وليس مدحك في مدح بمكذوبِ

وليس تلقى الليالي غير منصرف

وليس ترقى المعالي غير مخطوب[2]

وللشرط حصة كذلك ولاسيما ((لو)):

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الاعادي وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاهته

للعلقم المر اضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه

رد الاله له الروح التي سلبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

من لطفه شيمي ما غص من شربا[1]

---

(1) الديوان: 41.

(2) الديوان: 86.

- ومن الشرط ما كان بـ ((اذا)):

واذا ادخرتك للشدائد لم تكن

يوما لغمز الحادثات قناتي

واذا التقيت او اتقيت يأسك الـ

خطب الملمّ وجدت فيه نجاتي[2]

وللافعال نصيبها كاستعماله لافعال الامر:

وأمر غصون النقا ان تنثني خجلا

وقل لشمس الضحى ان تبتغي حجبا

واطلب من الحسن شكرانا فوجهك قد

اعطاه من بعضه كل الذي طلبا[3]

- ومنه العطف مع الفعل المضارع:

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب[4]

---

(1) الديوان: 62.

(2) الديوان: 101.

(3) الديوان: 58 – 59.

(4) الديوان: 44.

- وربما وردت لا النافية مع العطف والفعل المضارع:

لا يستقر بوجه غير مبتذل

ولا يسير بعرض غير مثلوبِ

ولا يبيت له جار بلا فرق

ولا يسرُّ له ضيف بترحيبِ[1]

- ولـ "ليتَ" ايضا حصة:

فليت كل مريب غاب عاتبه

فداء كل بريء العرض معتوبِ

وليت اني لم ادفع الى زمن

القى الاسود به طوع الارانيب[2]

فهذه التشكيلات وغيرها فضلا عن كونها والعطف تساعد في زيادة الالتحام والانسجام بين الابيات مع بعضها البعض واجزائها، فان الشاب الظريف قد اجاد في هذا المسلك واكد عليه، فمع العطف اوجد تشكيلات اخرى متكررة متوازنة اتخذها نقطة انطلاق في بناء البيت بيسر وحرية، مع ما لهذا الايقاع المتكرر من دلالة موسيقية ونحوية تقوي روابط البيت وتزيد من توكيد معانيه.

وهذا الامر يقود الى الحديث او الاشارة الى التكرار سواء تكرار الحرف او الكلمة او الجملة.

- فمن تكرار الحرف قوله:

يا راقد الطرف ما للطرف اغفاء

حدِّث بذاك فما في الحب اخفاءُ[3]

(1) الديوان: 84.

(2) الديوان: 84 – 85.

(3) الديواان: 29.

فقد كرر حرف 'الفاء' ست مرات لكي يدلل على فتور الطرف وخفاء الوداد فضلا عن تقوية الجانب الموسيقي. وقوله:

قد مال سمعي الى عذاله فيكا

يكفيك تلويح هذا القول يكفيكا

كم بت تفكر بغضا كيف تسخطني

وبت افكر حبًا كيف ارضيكا(1)

فقد كرر 'الفاء' و'الكاف' لاكثر من مرة ليؤكد معنى الكف اولا، وشدة التفكير ثانيا فضلا عن موافقة القافية والجانب الموسيقى وقوله:

سمحت بيعا لملوك يعاندني

لو تعدى عنادي ما تعداني (2)

فتكرار 'العين' و'النون' يؤكد معنى العناد والعنت ويقويه وقس على ذلك.

-ومن تكرار الكلمة قوله:

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد بعدها تصل(3)

فاليد انما هي دلالة عن الكرم وتأصله لدى الممدوح وزيادة التكرار انما للدلالة على ان الكرم متواصل في عائلته من اجداده اليه الى من سيليه من ذلك ايضا قوله:

كريم ما اظهروه من شمائلهم

كريم ما ستروه في الجلابيب(4)

---

(1) الديوان: 240.

(2) الديوان:333.

(3) الديوان: 251.

(4) الديوان: 85.

فيوجد شكلا من الموازنة التي استدعاها هذا التكرار، او هي التي استدعته فضلا عن توكيد المعنى وقد يكون التكرار لاقامة الوزن كقوله:

وقد دعوتك ارجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك ان تدعى فلم تجبِ[1]

ومن تكراراته الاخرى قوله:

ومهجتي القمر الذي القمر الذي

بتمامه لتمامه لا يحجبُ[2]

ومن ذلك قوله :

هو ذلك القمر الذي القمر الذي

متناقص بدر الدجى لكمالهِ[3]

- ومنه ايضا تكراره لشبه الجملة وايجاد شكلا من الموازنة:

ومن محمد اقدامي ومعرفتي

ومن محمد إعرامي وتهذيبي[4]

- ومن التكرار ما يقتضيه المعنى كقوله:

لو ان تجار اللؤلؤ الرطب شاهدوا

ثناياك ما عنوا على اللؤلؤ الرطبِ[5]

---

(1) الديوان: 75.

(2) الديوان: 36.

(3) الديوان: 274.

(4) الديوان: 83.

(5) الديوان: 93.

- ومن المبالغة في التكرار قوله:

اسرفت في هجري وليتك حيث قد

اسرفت لا اسرفت في الاسرافِ[1]

فهو وان كان يدلل على شدة الاسراف في الهجر الا ان هذا الكم من التكرار قد يخرج بالتكرار عما اريد من تمكين للجانب الموسيقي.

واخيرا فان الشاب الظريف قد يستعمل العطف بـ ((او)) ولكن بنسبة اقل:

او ان تلوح وليس يخفى عاقل

او ان تقول وليس يخرس عالمٌ

او ان تجود وليس يثرى مملق

او ان تشير وليس يعدل ظالمٌ[2]

{2} الشرط:

ومن اشكال الترابط الاخرى الشرط اذا تعلقت به بقية الابيات او كان في بيت وجوابه في بيت اخر ونسبته اقل من نسبة العطف كقوله:

اذا عاينت عيناك بارق ابرق

يلوح كما في الافق لاح نجومُ

وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميم

وعاينت سلعاً قف وسائل احبتي

---

(1) الديوان: 223.

(2) الديوان: 291.

فهذا الذي اصبحت منك اروم[1]

ومنه ايضا استعماله ان الشرطية واسلوب الخطاب كقوله:

ان رمت مجدا فاستدل بفعله

او رمت رشدا فاستفد بمقالهِ

او حاربتك صروف دهرك فاستتر

بحماه منها واعتصم بحباله

او شئت تلقى البحر عند هياجه

فانظر اليه تجده يوم جداله[2]

{3} السرد القصصي:

وهو من وسائل الترابط ايضاً وذلك بصيغة "قالوا" و "قلت" او "تكرار السؤال وجوابه" أو "من خلال تتابع الاحداث وتسلسها" ومثالها قوله :

قلت له لما انثنى وانتشى

جد بوصال منك لي ان تشا

فقال لي تبغي وصال الرشا

وانت لا تبذل منك الرشا

فقلت هذي مهجتي والحشا

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 276.

قال انظروا بالجهل كيف الحشا[1]

- أو قوله في شخص يدعى محمد:

الين فيقسو ثم ارضي فيحقد

واشكو فلا يشكى وأدنو فيبعدُ

يهز قواما ناظرا وهو ذابل

اذا ماتثنى فهو في الحسن مفردُ

يقول لي الواشي تعدٌ عن الذي

تبيت به مضنى الفؤاد ويرقد

ودع عنك ذكرى من غدا لك ناسيا

ملولا فكم في العالمين محمد

فقلت اتئد يا عاذلي ليس في الورى

يرى مثل من قد همت فيه ويوجد

فما كل زهر ينبت الروض طيب

ولا كل كحل للنواظر اثمد[2]

- او قوله:

الشيخ قالوا قد غدا سالكا

فقلت للنار غدا سالكا

---

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 119 – 120.

لا تغترر بالزور من فعله

كم فاتك تحسبه ناسكا[1]

ومن توظيفه للسؤال وجوابه:

وشعر كليلي كان طولا فما له

قصيرا كحظي هل لذاك دلائلُ

نعم قد تناهى في الظلام تطاولا

وعند التناهي يقصر المتطاول[2]

ولا يقتصر السرد القصصي على هذه الصيغة فالشاعر قد يستعمل السرد من خلال تسلسل الأحداث. فهو عندما يمدح سواء اكان بمقدمة ام من غير مقدمة فانه يسلسل احداثا متتالية يفضي بعضها الى بعض، وكذلك هي الحال في الغزل. من ذلك قصة رحيل من يحب وحاله بعده وقد اطنب في عملية السرد تلك:

ما كنت اندب رامة وطويلعا

لو كنت يا قمري علي طويلعا

فمن البداية يقرر محورا للقصيدة يرتكز عليه وهو فراق من يحب ووقوفه على اطلالها وتمنيه لو عادوا اليه فيصف حاله من بعدهم:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي أن اجزعا

اضمرتموا هجراً وامرضتم حشى

مني واضرمتم بنار اضلعا

(1) الديوان: 241.

(2) الديوان: 245.

وكيف انه وقف على اطلالهم وهي مجدبة فامرعت من دموعه:

ولقد وقفت على حماكم مجدبا

فجرى به دمعي الى ان امرعا[1]

وكيف حفظه للعهد، ولكنهم ضيعوه برحيلهم:

وحفظت عهدكم وضيعتم فلا

ادعو لاجلكم على من ضيعا

هذا التضيع الذي كان سببا مباشرا له العواذل فيبدا سرد قصته معهم قال :

قال العواذل ان من احببتهم

لم يتركوا لك في وصال مطمعا

فيجيبهم :

انا قد رضيت بما ارتضوه فما عسى

ان يبلغ الواشي لديَّ بما سعى

فبعد تاكيده لكونه لم يسمع للعذال كما هي حالهم يبدأ بمخاطبة احبته :

من انت ياظبي الصريم دعوته

هيهات عنك بسلوة ان يرجعا

لا بد يا قمر الملاحة بعد ان

تبدي السرار وتختفي أن تطلعا

ولربما يا ظبي ترتاع الظبا

مثل ارتياعك ثم تأنس مرتعا

---

(1) الديوان: 206.

ثم يذكر جمال محبوبه وقصته مع القلوب الحائرة:

ما سحر هارون المفرق غير ما

في مقلتيك من الفتور تجمعا

اخليت مربع كل قلب في الهوى

من صبره وجعلته لك مربعا

وهي القلوب الطائرات فمالها

ابدا تراها في حبالك وقعا

فيحاول ان يقنع نفسه بحتمية النهاية مستعملا حسن التعليل:

ما صد عني في الغرام فديته

لما بذلت له دمي فتمنعا

لكن راى قلبي يزيد بقربه

صدعا فاشفق ان دنا ان يصدعا

فما كان الهجر الا خوفا عليه من تصدع قلبه بقربه لذلك فهو يزجر العذال ويقرعهم في لومهم له:

يا عاذلي دعني وعلّم مقلتي

لترى خيال معذبي ان تهجعا

من كان مدمعه نجيعا في الهوى

هيهات عذلك عنده ان ينجعا

ام كيف ريقتك التي ارقت لها

عيني وما راقت تكفكف أدمعا[1]

– ومن ذلك سرده لقصة اللقاء على غفلة من الرقباء، فيصوغ وقائع تلك الليلة مسلسلا احداثها، وربما اوجز قصته تلك بابيات قليلة كقوله يصف الرحيل وحالته انذاك:

خافت من الرقباء يوم وداعي

لما دعى بنوى الاحبة داعِ

قامت تودعني بقلب آمن

مما اجنُّ وناظر مرتاع

لله ركب ليس عهد ودادهم

عند المحب وان نأى بالمضاع

منحوا النواظر بهجة وملاحة

وجنت حداتهم على الاسماع

بانوا فغصن البان فوق هوادج

وسروا ببدر التمِّ تحت قناع

كم كاد يقضي عاشق لفراقهم

لولا الرجا وتعلق الاطماع

اعذول من علق الهوى بي عادة

فلقد امرت بامر غير مطاع

اوما كفاه نزاعا مما به

(1) الديوان: 207 – 208.



فاتيته من عدله بنزاع[1]

وقد يوجز هذه القصة في بيتين فقط:

قف واستمع سيرة الصب الذي قتلوا

فمات في حبهم لم يبلغ الغرضا

راى فحب فسام الوصل فامتنعوا

فرام صبراً فاعيا نيله فقضى[2]

حيث استعمل الفاء العاطفة مكررا اياها بشكل متواصل استوفى به المعنى المراد، فالبيت الثاني كان مكملا ومفسرا للبيت الاول، وهو ما يسمى التضمين والاقتضاء ((عدم تمام معنى البيت الا فيما يليه)) والكثير من الامثلة السابقة تندرج تحت هذا الباب.

{4} التضمين او الاقتضاء:

يمكن ان نعرف التضمين بانه((تمام وزن البيت قبل تمام المعنى))[3]، ومنه قول النابغة:

هم وردوا الجفار على تميم

و هم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لهم مواطن صادقات

تخبرهم ينصح الصدر مني[4]

(1) الديوان: 213.

(2) الديوان: 196.

(3) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(4) ديوان النابغة الذبياني: تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م: 138.

ومنهم من يسميه أغراما[1].

الشكل الاول :

وهذا الشكل هو ما اصطلح عليه ابن سنان بقوله: هو ((الا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى، حيث تكون موصولة فيما بعدها في اول البيت الثاني))[2].

ولا نجد لهذا الشكل في اشعار الشاب الظريف الا ما كان من تعلق عجز الصدر من البيت بصدر عجزه كقوله:

وافى وواصل عندما

اجرى المدامع عندما[3]

وقوله:

اتراك بالهجران حين فتكت في

قلبي علمت بما يجن فتكتفي

عاهدتني ان لا تخون ولمت في

طلبي وفاءك بالعهود ولم تف[4]

وهو ما طلبته الصنعة ولا يمكن ان نعده عيبا باي حال، فالبيت عند القائه لا تحتاج الى وقفة عند نهاية صدره كما في القافية.

(1) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصميم عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده. القاهرة- 1389هـ- 1959: 319.

(3) الديوان: 311.

(4) الديوان: 221.

اما الشكل الثاني:

وهو ما فسره التبريزي بقوله: ((ضرب آخر يكون البيت الاول منه قائما بنفسه يدل على جمل مفسرة يكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني مقتضى الاول))(1).

وهو ما يسمى عند نقاد الشعر "الاقتضاء" بل يكون الاول اقتضاء للبيت الثاني، وفي الثاني افتقار للاول(2). واستشهد له البغدادي بقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

واردف اعجازا وناء بكلكلِ

الا يا ايها الليل الطويل الا انجلي

بصبح وما الاصباح منك بامثل(3)

فالعيب عنده هو قوله ((فقلت له)) لم يشرحها او يفسرها الا في البيت الثاني، وهذا عنده عيب ؛ لان خير الشعر ما لم يحتج بيت منه الى بيت اخر(4)، وهو كثير في اشعار الشاب الظريف كقوله:

لا ذنب للعين بل للقلب ما خلقت

الا ليدرك ما يبدي له البصرُ

فالقيد فالجيد فالخد المورد فال

اصداغ فالثغر فالاجفان فالحور

منازل ما سرت في حيّها مهج

---

(1) الكافي في العروض والقوافي: 281.

(2) الموشح: في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق محمد علي البحاوي، دار النهضة–مصر، القاهرة، 1965م: 405.

(3) ديوان امريء القيس ، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط4، د–ت: 18.

(4) خزانة الادب، عبد القادر البغدادي 1093هـ تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة بولاق، د–ت: 1/ 372.

الا واوقفها في حبه الفكر[1]

ويلاحظ تكراره للعطف بالفاء في تفسيره لمعنى البيت الاول مما زاد في قوة المعنى وموسيقاه.

- او قوله مستفهما:

باي حشاشة وباي طرف

احاول في الهوى عيشا يطيبُ

وهذي فيك ليس لها نصير

وهذا منك ليس له نصيب[2]

- او قوله:

فتى رقت خلائقه كشعري

حوى وصفين كلهما عجيبُ

ففي كرم لاشرفه مديح

وفي حسن لالطفه نسيب[3]

فقد فسر الوصفين في البيت الثاني بانهما الكرم والحسن. و قوله:

اقول والبارق العلوي مبتسم

والريحُ معتلَّة والغيثُ منسكبُ

اذا سقى حلب من مزن غادية

(1) الديوان: 152 – 153.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 42.

ارضا فخصت باوفى قطره حلب[1]

- فقد فسر قوله أقولُ في البيت الثاني، وقد يكون التضمين في ثلاثة ابيات:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى اخفى من الاسرار

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد انحلت سمر القنا الخطار[2]

- او قوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي

له محيا بالسنا مسفرُ

اذا كنت في الصنعة ذا خبرة

وكان معروفك لا ينكر

فما لاحداقك اقداحها

في صحة من حسنها تكسر[3]

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 170.

(3) الديوان: 156.

- وقد يكون التضمين بالقسم كقوله:

وحق هذي الاعين الساحره

وحسن هذي الوجنة الزاهره

لو واصلتني في الدجى لم يبيت

قلبي منها وهو بالهاجره[(1)]

وقد تنبه الى هذا التقسيم من القدماء ابن رشيق القيرواني بقوله معرفاً اياه : (هو ان تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها)[(2)]، فقد قسم التضمين الى ما يتعلق بالقافية، وما يتعلق بما هو دونها، واشار الى ذلك المرزباني في كتابه الموشح[(3)]، واشار اليه من المحدثين د. عبد الله الطيب المجذوب[(4)]، والباحث عباس وهاب الدرة[(5)].

وعد التضمين عند بعض النقاد القدامى[(6)] بشكليه عيبا مخلا بالبناء الشعري، فاكدوا على البيت المقلد الذي يضرب به المثل وجعلوه مقياسا للموازنة بين الشعراء.

ومن المعاصرين من يرى ان اختيار بيت من قصيدة ايا يكن نوعه اغزل او اهجى لا يتعارض مع وحدة القصيدة[(7)]، فان ((استحسان ابيات مفردة من القصيدة ايا يكن نوعه لا يمكن ان يكون وحده دليلا على ايمان بوحدة البيت، او يتخذ مبدءاً او مقياسا ؛ لاننا ونحن نواكب تطور الادب والنقد معا ونعايش الدعوة الى وحدة القصيدة ما زلنا نستحسن من الشعراء والقصائد ابياتا مفردة كثيرة ونستشهد بها))[(8)]. وكما قد سلف فان البيت له خصوصية التفرد والالتحام مع غيره.

---

(1) الديوان: 164.

(2) العمدة: 1/ 1771-172.

(3) ينظر الموشح: 49.

(4) ينظر المرشد: 1/ 38.

(5) ينظر البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 89.

(6) ينظر مثلا نقد الشعر: 222-223، وينظر العمدة: 2/ 261-262، وينظر منهاج البلغاء: 276.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 350، وهو ما اشرنا اليه في مقدمة الفصل.

(8) المصدر نفسه: 346.

وفي الجانب الآخر نجد من لايعد التضمين عيبا باي حال منهم ابن الاثير[1]، وبالامكان ان نستشف مثل ذلك عند خلف الاحمر بقوله: (واجود الشعر ما رايته متلاحم الاجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)[2].

ومن المحدثين الاستاذ عبد الله الطيب المجذوب[3]، والاستاذ محمد مصطفى هدارة[4]، و الاستاذ يوسف بكار[5]، ومنهم عبد الرضا علي بقوله عن التضمين : ((اما اليوم فان هذا يعد مرغوبا فيه ؛ لانه يدلل ان الشاعر يقدم تجربة موضوعية كاملة غير مقطعة))[6].

اما المرزباني صاحب الموشح فقد عد النوع الاول من التضمين عيبا والثاني ليس بعيب[7]، وتابعه في ذلك الاستاذ الدرة بتقبله للنوع الاول ولكن على مضض ودون أي استحسان[8]، فهو يتعب القارئ ويحرمه اللذة والاستمتاع بالقراءة والوقوف على القافية.

واذ نساير اراء من عد التضمين منافيا للعيب فهو ((يلغي وحدة البيت ويحطمها))[9]، ويعد في الوقت نفسه مظهرا من مظاهر التطور في الشعر بوصفه تمردا على وحدة البيت عند القدماء. الا اننا لا يمكن باي حال ان نستسيغ من الشكل الاول ما كان مستقبحا مع كثرته في النص كالقول الذي ينسب الى الخليل بن احمد الفراهيدي:

---

(1) المثل السائر في ادب الكاتب الشاعر، لابي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الاثير ت637هـ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده – مصر، 1358هـ-1939/ 2/ 342.

(2) البيان والتبيين، ابو بكر عمرو بن عثمان الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، ط4، 1975: 1/ 67.

(3) ينظر المرشد: 1/ 38.

(4) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري:162.

(5) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.

(6) العروض والقافية: 178.

(7) الموشح: 405.

(8) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90.

(9) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.

يا ذا الذي يلحى اما

والله لو حلمت منه كما

حلمت من حب رخيم لما

لمت على الحب فدعني وما

اطلب اني لست بما

احببت الا انني بينما[1]

وهكذا الى اخر الابيات وايا كان دافعه في النظم على هذه الشاكلة فانه لا يعد مقبولا ولو كان مقبولا لكان للشعراء معه شأن آخر، فقد تحاشاه اغلب الشعراء عكس النوع الثاني ((لضعفه الاسلوبي، اذ تنقسم فيه الفاظ الجملة الواحدة بين بيتين وغالبا ما يكون انشطارها باستبقاء لفظة مقسومة على البيت الاول، تبدو عائمة سائبة، دون رابط مع جملتها، مما يوجب مطاردة سائر اخواتها، وارجاع تعالقها العضوي اثناء القراءة، وهذا يهشم –لا شك– موسيقى البحر الذي يستدعي حفاظا على رتابته، التوقف الآلي او ما يشابهه عند كل قافية))[2].

[ثانيا] بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة :

يتالف البيت الشعري من اجزاء تتلائم مع بعضها لتشكل في نهاية المطاف البيت بشكله النهائي، وهذه الاجزاء هي الخامات والمواد الاولية التي يستحضرها الشاعر في عقله ليعيد تشكيلها بصورة جيدة افضل مما كانت عليه سابقا، وليبدع منها شيئا جديدا مختلفا، وكلما ازدادت قدراته على التشكيل كلما ازداد رصيده الابداعي وشهد له بالفضل.

وسنعرج على بعض من هذه التشكيلات المختلفة المتآلفة في اطار البيت الواحد بعد ان عرجنا على بعض منها خلال البحث عن علاقة البيت بغيره.

(1) ينظر مفتاح العلوم، لابي يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي السكاكي 636هـ تح اكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400ه–1981م: 876. وينظر الكافي في العروض والقوافي: 166، وينظر معجم المصطلحات العروضية 158، وينظر العروض والقافية: 177.

(2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90–91.

{1} التقديم والتاخير:

علَّ هذه اللبنة من ذلك البناء تمثل عاملا مهما من عوامل الانزياح الشعري وتسهم بتعدد اشكالها في خدمة النص الشعري سواء كان من حيث المعنى او من حيث المبنى، واكد على هذه الاهمية الجرجاني ونبه الى فائدتها وفضلها[1]. ومن الاسباب التي تلجأ بالشاعر الى هذا الباب اهميته وتاثيره في صياغة النص اولا، ومراعاة للبنى النحوية والعروضية ونظم الكلام ثانيا، وتاكيد معنى الاختصاص والعناية بالمتقدم على المتاخر، ويكون في الجمل الفعلية او الاسمية او شبه الجملة...، وسنورد بعض الشواهد تمثيلا لا حصرا كما هي الحال فيما سبق من مواضع الدراسة، ومن مواضع التقديم تلك تقديم المفعول على الفاعل كقوله:

ندب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وايماءُ[2]

فقدم المفعول به (جوده) واخر الفاعل (الراجي) لاهميته المفعول ولتبيان كثرة العطايا.

- وقوله مقدماً القلب على الغرام:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي ان اجزعا[3]

- واكثر ما يكون التقديم والتاخير في هذا الجانب استدعاء للقافية في نهاية البيت:

اغـــصن النقـــا انـــي اغـــار اذا غـــدا   يلاعـــب عطفيـــك الرشـــاق نـــسيمُ[4]

والتقديم هنا للمفعول به "عطفيك" والتاخير للفاعل "نسيم" استدعاء للقافية.

---

(1) ينظر دلائل الاعجاز في علم المعاني، الامام عبد القاهر الجرجاني، السيد محمد رشيد رضا – مكتبة القاهرة – شركة الطباعة الفنية المتحدة 1381-1961: 72.

(2) الديوان: 30.

(3) الديوان: 206.

(4) الديوان: 301.

والتقديم اما لضرورة الوزن، او القافية وهو اعذر مما لو كان ليعلم ان الشاعر يعلم تصريف الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا العيب بعينه. نستنتج من ذلك ان التقديم والتاخير يجب ان يكون لضرورة.

- او كقوله في تقديمه للمفعول 'وحشته' على الفاعل 'فم' :

والقى سنا لو كان قلب حروفه

لعيني به لم يشك وحشته فم[1]

او قوله :

كم تجنيت والحب مع الوجـ

ـد وان لم يجدْ لقاك حبيبُ[2]

- ومن التقديم ايضا تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية كقوله:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا[3]

والتقديم انما كان استجابة للقاعدة النحوية في عدم جواز الابتداء بالنكرة فضلا عن جعل عرضهم متفردا بهذه الصفة، ونراه ايضا قدم الفاعل 'نشرهم' على الفعل 'يعطر' لاهمية الفاعل ومراعاة للنظم فلو قال: 'يعطر نشرهم الكون' لاصبح كلاما عاديا يختل نظام البيت العروضي تبعا له.

---

(1) الديوان: 306.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 45.

- ومنه قوله ايضا مقدما الخبر شبه الجملة على المبتدا:

لله ركب ليس عهد ودادهم

عند المحب ان نأى بمضاع[1]

او قوله :

عليك سلام من كئيب متيم

تظل سليماً وهو منك سليم[2]

او قوله :

ولي مقلة قد امطر الشوق سحبها

ففي دمعها حتى تراكم تراكم[3]

- ومن التقديم ايضا في الجملة الاسمية ما تتطلبه القافية:

منتقم بالصدود منتقل

عن وده بالجمال منتقب[4]

ولاستعمال الجناس الناقص دوره في تقوية دلالة هذا البيت بعد ان قدم الخبر شبه الجملة "بالجمال" على المبتدا " منتقب" لاختصاص الموصوف بالجمال وتفرده بالحسن.

(1) الديوان: 213.

(2) الديوان: 252.

(3) الديوان: 305.

(4) الديوان: 43.

- وربما جمع في النقديم بين ما تتطلبه القافية وما يتطلبه النظم والاختصاص:

من دونه كثب من دونها حرس

من دونه قضب من دونها الاسل[1]

أو قوله :

فللقنا وللنقا قوامه

وللظُّبى والضَّبا كحيلهُ[2]

أو قوله :

كيف يلحى على هواك الكئيب

لك حسن وللانام قلوبُ[3]

أو قوله :

يا معدن الآمال اين العاشق

كلف بحبك عن جمالك معدلُ[4]

- ومنه تقديم خبر ان على اسمها:

ان للحب معركا يسقط القا

تل فيه ويرتضي المقتولُ[5]

---

(1) الديوان: 249.
(2) الديوان: 259.
(3) الديوان: 49.
(4) الديوان: 254.
(5) الديوان: 245.

- وللغرض نفسه قد يقدم الفاعل على الفعل والمفعول كتقديمه (وصالك) و(حسنك) في قوله:

وصالك انهى مطلبي ومرادي

وحسنك ابهى مرتعي ومزادي [(1)]

- ومنه ايضا تقديم الصفة على الموصوف كتقديمه "سود" على الموصوف "الاسد"

وبت اهاب سود الاسد لما

دنا وعهدته ظبيا ربيبا[(2)]

- ومن المظاهر الاخرى الفصل بين الجمل الفعلية والاسمية بشبه الجملة او غيرها كالفصل بين الفعل والفاعل والمفعول بالجار والمجرور في قوله:

ما أن سعوا في محامد رفعوا

لها بناء فعاقهم نصبُ[(3)]

ففصل بين الفعل والفاعل "رفعوا" والمفعول "بناء" بالجار والمجرور "لها".

- منه قوله:

تميل عني ملالا ما له سبب

سوى اعترافي باني فيك مكتئبُ[(4)]

- وقوله:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكلنا عشاقُ[(5)]

---

(1) الديوان: 136.

(2) الديوان: 65.

(3) الديوان: 44.

(4) الديوان: 47.

(5) الديوان: 225.

- وقد تتطلب القافية ذلك الفصل كقوله فاصلا بين الفعل ارتضى' والفاعل'المسلوب':

يا اخا الظبي هكذا يحسن السلـ

ـب اذا ما ارتضى به المسلوب،[1]

- وفي احيان اخرى لا تتطلب القافية ذلك الفصل وانما يكون في سياق الكلام كقوله فاصلا بين الفعل 'استعان' وفاعله 'الصب':

هو الصبر اولى ما استعان به الصب

ولولا تجني الحب ما عذب الحب،[2]

- وربما كان الفصل باكثر من جملة ليلقي شيئا من التشويق في قلب المتلقي لمعرفة الفاعل كقوله فاصلا بين الفعل 'يدوم' وفاعله'غرامي' باكثر من جملة:

يدوم على بعد المزار بحاله

غرامي ويقوى ان تدانى به القرب،[3]

- او قوله فاصلا الفعل 'توحي' وفاعله 'بلاغته':

توحي الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل،[4]

- وربما كان الفصل بالمضاف اليه كقوله:

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا[5]

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان:54.

(3) الديوان: 54.

(4) الديوان: 251.

(5) الديوان: 62.

–او قد يكون بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل بالجار والمجرور كقوله فاصلا بين (قيل) و(رطيب) بالجار والمجرور "عنه" لاستدعاء القافية"

عجبي من قويم قامتك الهيـ

ـفاء قاس وقيل عنه رطيبُ[1]

– ومنه ايضا الفصل بالاستثناء بين الفعل وفاعله والمفعول:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العربِ [2]

وهو هنا فصل بين الفاعل وفاعله "رعى الله" والمفعول "اوجه" لافادة اختصاص العرب دون غيرهم بدعائه.

– وقد يكون الفصل بالقسم:

وانت يا اسهم الحاظه

اثخنت والله فؤادي جراح[3]

واخيرا فان الشاب الظريف استعمل تشكيلات وتلاوين عدة في التقديم والتاخير والفصل والوصل لكي يزيد بناءه وتراكيبه احكاما وانزياحا.

{2} الحذف:

يعد الحذف بابا من ابواب الايجاز، واسلوبا من اساليب اللغة العربية، حيث عده علماء العربية ((شبيها بالسحر وذلك انك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الافادة ازيد للافادة))[4] ؛ لان اسقاط جزء من اجزاء الجملة والاستدلال باحد عناصرها يحفز ويثير المتلقي لمعرفة ما

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 73.

(3) الديوان: 116.

(4) ينظر دلائل الاعجاز: 95.

ما اخفاه الملقي عنه، وتكمن جمالية الحذف في مقدرة الشاعر على التلاعب بالالفاظ ايجازا واختصارا موردا المعنى المراد باتم صورة وباقل الالفاظ، ومن المواطن التي يحسن فيها الحذف ما ياتي:

(أ) **حذف المبتدأ في الجمل الاسمية**: وهو مما يفيد القطع والاستئناف، وهو ما وضحه الجرجاني بقوله : ((ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدا القطع والاستئناف، يبدؤون بذكر الرجل ويقدمون بعض امره، ثم يدعون الكلام الاول ويستأنفون كلاما اخر، واذا فعلوا ذلك اتوا في ذكر الامر بخبره من غير مبتدأ))[1].

- ومنه كقوله:

ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرستها اعين الشهب[2]

- وقوله:

ارض اذا قيل من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسبُ

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كانما لك ام منهم واب[3]

وهو انما يستأنف كلاما سابقا فلا يذكر المبتدأ وانما يكتفي بالخبر ((ارض، أرض، قوم، غيث)) فحذف المبتدا من بداية الكلام وهو على التوالي ((هي، هي، هم، هو)).

(ب) **ومن الحذف ايضا حذفه لـ رُبّ**: وقد ورد بكثرة في اشعاره كقوله:

وليل شربنا فيه كاسا من اللمى

على جلنار من خدود الحبائب[4]

---

(1) دلائل الاعجاز: 171.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 71.

- وقوله:

وخال عمه في الخد حسن

يجول بصفحة الخد الحريري

وصدغ قد حكى لما تبدى

خيال الروض في صفو الغدير[1]

والتقدير "ورب رشيقة" "ورب ليل" "ورب خال" "ورب صدغ"... .

(ج) ومنه ايضا حذف حروف النداء: كقوله (في ابيات متفرقة):

حبيبي ليهن الحسن انك حزته

ويهن فؤادي انه لك منزل[2]

او قوله :

خليلي من بان المصلى ورنده

سُقي بالحيا بان المصلى ورنده[3]

أو قوله :

احبابنا ان باح فيكم بالهوى

صب بكى وجدا بكم وتهتكا[4]

(1) الديوان: 173.

(2) الديوان: 243.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 240.

والتقـدير : "يـا حبـيبي"، يـا خليلـي، اأحبابنـا" فحـذف حـروف النـداء لوجـود الدلالـة عليهـا، وللاختصار، ولزيادة القاء الضوء على المنادى.

(د) ومنه حذف الجار والمجرور: كقوله (في ابيات متفرقة) :

يسوق الى قلبي الضنا ويقوده

ويطرد عن جفني الكرى ويذوده[1]

أو قوله :

الله جارهم في اية سلكوا

ان اعتبوا عاشقا في الحب أو عتبوا[2]

والتقدير بقوله "يقوده اليه، ويذوده عنه، وعتبوا عليه" وهكذا.

- ومن حذف الحرف ايضا قوله (في ابيات متفرقة) :

عجبي لطرفك وهو ماض لم يزل

فعلام يكسر عندما تتكلمُ[3]

أو قوله :

بمن اباحك قتلي

علام حرمت وصلي[4]

(1) الديوان:127.

(2) الديوان: 51.

(3) الديوان: 308.

(4) الديوان: 270.

(٥) ومنه ايضا حذف النون كقوله (في ابيات متفرقة):

الا هواك وانت فيما ادعي

ادري باني عنه لم اك انكفي[1]

وقوله :

فرفعت عن تلك العقود قناعها

شرها ولم اك دونه بقنوعِ[2]

ومن حذف الفعل قوله:

وهذا بعان فيك طاو على الـ

ـجمر حشا فيها الجوى ناشرُ[3]

وقوله :

الله في قتلي ظلما أما

أمنت أن يظهر لي ثائرُ[4]

وقوله :

يمينا باصوات الحجيج على منى

وصحب لهم بالمازمينِ زميمُ[5]

---

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 210.

(3) الديوان:155.

(4) الديوان: 155.

(5) الديوان: 301.

(و) ومن اشكال الحذف الاخرى اضمار الفاعل مثلا في قوله:

كفى شرفا اني بحبك اعرف

فما آن ان تحنو علي وتعطف[1]

(ز) او قد يحذف اسم كان كقوله:

كان بعينين فلما طغى

بسحره رد الى عين[2]

(ح) وقد يحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقوله:

واهيم منك بمرسل ومسلسل

ومورد ومجعد ومهفهف[3]

والتقدير: "شعر مرسل ومسلسل وجعد" و"خد مورد ومهفهف"

-او قوله:

وما بين الضلوع اليك شوق

تزول الراسيات ولا يزول[4]

والتقدير: "الجبال الراسيات".-وما الى ذلك من اساليب الحذف الاخرى.

{3} الاعتراض والزيادة:

هو من الاساليب التي يستعملها الشاعر في شعره عامدا الى التنبيه وايقاد الذهن او التفسير والتوضيح، وربما لا يعدو الامر اكثر من اقامة الوزن فقد تكتمل الفكرة قبل تمام البيت فيعمد الشاعر الى الانحراف عن اسلوبه لكي يقوم بناء البيت، وربما يكون لتوكيد الفكرة نصيب في ذلك، وقد يسمى

---

(1) الديوان: 217.

(2) الديوان: 337.

(3) الديوان: 222.

(4) الديوان: 253.

بالحشو بحيث ندرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه، وشاعرنا لم يلجأ الى هذا الباب الا اضطرارا فلا نجد الكثير من الشواهد لديه، ولا نجد شكلا ثابتا يقولب هذا الاسلوب.

- فمن التوضيح قوله:

بينما نحن بالديار وقد طا

ل وقوف منا وطال رجاءُ

اذ سرت من ديارهم نسمات

بسمات في اثرها ازضاءُ[1]

والتقدير (بينما نحن بالديار اذ سرت) فذكر ذلك الكلام ايضاحا لحالهم في تلك الديار. ومنه قوله:

ولا سقى داره يوما- اذا سقيت

داري بدمعي- الا وابل المطرِ[2]

او قوله:

هل عائد -والاماني قلما صدقت-

دهر مضى ومغاني حسنكم أممُ[3]

- وقد يكون الاعتراض للنفي والتعظيم وللدعاء واقامة الوزن كقوله:

يا راقدا لم يدر عمر الدجى

درى – وحاشاك – به الساهر[4]

(1) الديوان: 33.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 298.

(4) الديوان: 155.

او قوله (في ابيات متفرقة):

واراك يا املي مللت وما

طالت – فديتك – مدة القرب[1]

أو قوله :

يا صاحبي – جعلتما بعدي – خذا

قول امرىء عرف الامور وجربا[2]

– وقد يكون الاعتراض بالقسم كقوله (في ابيات متفرقة):

وانت يا اسهم الحاظه

اثخنت – والله – فؤادي بالجراح،[3]

– ومن اقامة الوزن قوله (في ابيات متفرقة):

واتيت اطلب زورة احظى بها

فرددت – يا عيني – هناك بحاجب[4]

وقوله :

ونقصت في حظي كما زدت في الهوى

صدودي –يا كل المنى– وبعادي[5]

(1) الديوان: 79.

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 70.

(5) الديوان:136.

- ومنه الزيادة التي يلجأ اليها لغرض اكمال الفكرة وتوكيدها، واكثر ما تكون هذه الزيادة في نهاية البيت كقوله :

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغفُ[1]

فقد اكتمل معنى البيت بقوله 'يهيم' فزاد يشغف لاكمال المعنى وتوكيده. ومنه قوله:

سلبتني الرقاد اعينك السو

د وتحلو فعالها وتطيبُ[2]

او قوله (في ابيات متفرقة):

من الاكارم ابناء الاكارم آ

باء الاكارم لا زورا ولا كذبا[3]

او قوله :

ويا حبذا معهد للحسن ما درست

رسومه وسقاه الدل والخفر[4]

{4} الاستفهام:

لقد عول الشاب الظريف كثيرا على هذا الاسلوب مستعملا اغلب ادواته كـ (الهمزة، وهل، ومتى، واين، وكيف، وغيرها من ادوات الاستفهام الاخرى)، وربما يعود السبب في كثرة استعماله لذلك الاسلوب الى تذبذب علاقاته مع الاخرين فترتسم علامات الحيرة والقلق عليه، فيترجمها على

(1) الديوان: 218.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 152.

شكل تساؤلات تبعا لحالته النفسية. وكثيرا ما ترد في بداية بنائه الشعري واكثر تلك الادوات هي(كـم) كقوله:

كم ليلة اسهرت احداقي بها

ملقى وللافكار بي إحداق[1]

او كقوله:

كم شمل صبر هجركم فرقه

وناظر بعدكم ارقة

فكم رنا طرف عليل بكم

وكم تركتم مهجة شيقه[2]

- ومن ادواته الاخرى (الهمزة وهل) كقوله :

أ أطلب يا محمد ان يؤولا

لغيرك ود قلبي أو يميلا [3]

او قوله :

هل حرمة او رحمة لمتيم

قد قل فيك نصيره ونصيبهُ[4]

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 233.

(3) الديوان: 262.

(4) الديوان: 55.

وقد يجمع هاتين الاداتين مع ملاحظة استعماله الاستفهام في بداية البيت او خلاله:

اسائلكم هل روض الشعب بعدنا

وهل سح في ساحاته وابل القطرِ

وهل سنحت فيه جآذره التي

تعوض بالالباب مرعى عن الزهر[1]

- ومن استخداماته لـ (متى و اين) قوله:

متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدودهُ[2]

وقوله :

اين ليال مضت ونحن بها

احبة في الهوى وجيرانْ

واين ود عهدت صحته

واين عهد واين ايمان[3]

- ومن استخدامه لـ (كيف) قوله:

وكيــــف يـــسلوه مغـــرم دنـــف يــــرى جميـــع الوجـــود يعـــشقهُ[4]

(1) الديوان: 167 – 168.

(2) الديوان: 126.

(3) الديوان: 323.

(4) الديوان: 232.

وقد يخرج الاستفهام الى اغراض اخرى كالتفخيم والتعظيم والتهويل كقوله (في ابيات متفرقة) :

وكم عُداة اقوالهم كتبوا

وكم عِداة وفوا بها كتبوا[1]

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرق الجيش الخميس من العدى[2]

او قوله :

كم مهمة جبته والليل معتكر

ووجه بدر الدجى بالغيم منتقبُ[3]

وربما خرج الى التذلل كقوله:

كيف يلحى على هواك الكئيب

لك حسن وللانام قلوبُ[4]

او قوله :

كم ليلة قضيتها مسهدا

والدمع يجرح مقلتي مسكوبه[5]

(1) الديوان: 45.

(2) الديوان: 129.

(3) الديوان: 48.

(4) الديوان: 49.

(5) الديوان: 56.

ومن التوجع والضجر قوله:

يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا

جفني كم تبكيان الجيرة الغيبا[1]

او قوله :

كم قد شقيت بعذالي عليك وكم

شقوا بصدي واعراضي وتقطيبي[2]

او قوله :

علام رمت قلبي هناك ظباءوه

وقد كنت قدما تتقيني أسدُه[3]

ومن التعجب قوله:

فما باله من بعد عرف تنكرت

خلائقه حتى تغير عهده[4]

او قوله :

ما بال الحاظك المرضى تحاربني

كانما كل لحظ منها فارس بطلُ[5]

(1) الديوان: 61.
(2) الديوان: 81.
(3) الديوان: 124.
(4) الديوان: 125.
(5) الديوان: 249.

- وفي بعض الاحيان نراه يستفهم عن امر لا يريد له جوابا لمعرفته المسبقة له:

الست من نفر لم يثن دونهم

عادٍ بنجح ولا عاف بتخييبِ[1]

او قوله :

هل لقتيل الخدود من دية

او لطعين القدود من قودِ[2]

او قوله:

يا واحد الحسن البديع لذاته

انا واحد الاحزان فيك لذاتي[3]

وترد ايضا في بداية العجز كقوله:

وغدا الحب ينادي

يا كرام الورد ضيفٌ[4]

او قوله :

انجز بوصل منك لي فالى متى

يا نور عيني بالوعود مماطلي[5]

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 131.

(3) الديوان: 98.

(4) الديوان: 219.

(5) الديوان: 273.

وربما جمع بين هذين الشكلين كقوله:

يا غصن نقا يميس في الاوراق

يا بدر دجى يطلع في الاطواقِ[1]

او قوله :

فيا شعره هل فيك ليلي ينقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسمُ[2]

ومن ادوات النداء الاخرى ((ايا)) ولكن استعماله لها قليل جدا :

ايا من له الحسن الذي بهر الهوى

ومن حاز معنى لا يحد ويوصفُ[3]

او قوله :

ايا قمرا اعد عندي طلوعا

والا فاتخذ عندي مغيبا[4]

واكثر منها توظيفه للنداء بـ (الهمزة) كقوله:

اابي وان جل النداء وقلّ مقـ

ـداري نداء العبد للساداتِ[5]

(1) الديوان: 237.

(2) الديوان: 305.

(3) الديوان: 217.

(4) الديوان: 65.

(5) الديوان: 101.

او قوله :

اجيراننا إنا وان برح الهوى

وعز علينا بُعدُ من طال بعدُه [1]

او قوله :

االحبابنا اني وان رمت سلوة

وقام بها من جوركم لي اعذارُ [2]

وقد يوظف (ايها) للنداء وبصورة مكررة (وهو قليل في شعره ايضا):

ايهـــــا الــــــصابر عـــــني ليـــــتني اعطيــــــتُ صــــــبركْ

ايهـــــا الجاهــــــل قـــــدري انــــــا لاجهــــــل قــــــدرك

ايهـــــا الـــــشاغل اســـــرا ري مـــــا افـــــرغ ســـــرك [3]

وربما جمع بين ((يا)) و ((أي)) زيادة في الاهتمام:

يا ايها الملك الذي حار العلى

فثنى عنان الفكر عن تحديدو [4]

{6} الشرط:

اسلوب آخر من اساليب بناء البيت ويرد بكثرة في بناء بيته، واكثر ادواته تواترا في شعره هي: ((اذا، وان، ولو))

(1) الديوان: 104.

(2) الديوان: 150.

(3) الديوان: 161.

(4) الديوان: 144.

- فمن استعماله لـ ((اذا)) قوله:

اذا سقى حلب من مزن غادية

ارضا فخصت باوفى قطره حلب[1]

او قوله :

اذا كنت لا اهوى لغير تواصل

فعشقي لروحي لا لمن قلت ذا الحب[2]

وقد ترد مكررة زيادة في الاهتمام:

واذا جنيت بسيئاتي عَدّها -كرما واحسانا- من الحسناتِ

واذا وقيت بوجنتي نعاله عدّدت تقصيري من الزلات

ومنها :

واذا ادخرتك للشدائد لم تكن يوما لغمز الحادثات قناتي

واذا التقيت او اتقيت بيأسك الـ ـخطب الملم وجدت فيه نجاتي[3]

- ومن استعماله لـ ((لو)) التي هي اقل شانا من سابقاتها (وهي حرف امتناع لامتناع)[4]:

لو واصلتني في الدجى لم يبت

قلبي منك وهو بالهاجرة[5]

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 54.

(3) الديوان: 100 – 101.

(4) شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك:2/ 385.

(5) الديوان: 164.

او قوله :

لو كنت اذا ادعو اجاب

يا ايام وصلي بالاحبة عودي[1]

او قوله :

ولو كان تحصيل الفخار بنسبة

تساوى اذاً حد الحسام وغمدهِ[2]

- واكثر الادوات استعمالا في هذا الباب هي (ان) والتي تعد اصلا له[3] كقوله:

ان لم تكن عيني فانت نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيبُه[4]

او قوله :

ان كان احسن ما في الشعر اكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذبِ[5]

او قوله :

وان جئت ابغي وصله زاد صده

كاني من هجرانه استزيده[6]

---

(1) الديوان: 133.

(2) الديوان: 126.

(3) نحو المعاني، د. عبد الستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1987،117.

(4) الديوان: 55.

(5) الديوان: 73.

(6) الديوان: 127.

وربما استعملها اساسا وانطلق منها في بناء البيت كقوله:

ان اظلم الدهر ضاء حسنهم

وان امرّت ايامنا عذبوا

وان ارادوا مكارما بلغوا

وان ارادوا مكارها غلبوا(1)

وقوله:

ان حضروا في مجالس خطبوا

وان نأوا عن مجالس خطبوا(2)

او قد يؤخر الشرط ويقدم جوابه كقوله:

ابكي اذا ما شكوا واندب ان

بكوا واقضى نحبي اذا انتحبوا(3)

او قوله :

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا(4)

---

(1) الديوان: 44.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 43.

(4) الديوان: 44.

{7} حروف الجر:

من البنى النحوية الاخرى التي اسهمت في بناء البيت عند الشاب الظريف حروف الجر، التي تشكل في بعض الاحيان مرتكزا لهذا البناء فترد في اول البيت او في عجزه او في خلال حشوه كقوله :

حلاوته في ثغره وكلامه

ونيرانه في مهجتي ووقيده[1]

او قوله :

يا شعره قد اعنت ليلي في الطو

ل على ناظري فانتذ[2]

او قوله:

الى الله اشكو في الغرام محجبا

بقلبي فلا تلقاه عيني بادي[3]

او قوله :

لعندي التفات لحوكم وتشوق

اليكم ومنكم بعد في القلب آثار[4]

(1) الديوان: 127.

(2) الديوان: 131.

(3) الديوان: 137.

(4) الديوان: 150.

وربما وردت حروف الجر في اول البيت فكانت اساسا للانطلاق في البناء:

بروحي يا طيف الحبيب محافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقربُ[1]

او قوله :

للعين عندك راحات موفرة

وللفؤااد نصيب كله نصبُ[2]

- او قد يحشد خلال البناء كما من هذه الحروف كقوله متحدثا عن والده ومنزله:

فيه الرضى فيه المنى فيه الهدى

فيه اصول سعادتي وحياتي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري

وجلا شموس الحق عن مرآتي

فيه الاب البر الشفوق فديته

من سائر الاسواء والآفات[3]

واخيرا فان هذه البنى وغيرها تشكل بمجموعها الاطار العام لبناء البيت الشعري في الشعر العربي بشكل عام، وفي شعر الشاب الظريف بشكل خاص، وهو في بنائه ذلك لم يخرج عما هو مألوف في الشعر العربي، والشاب الظريف في تراكيبه كان مجددا وسائرا في ركاب التطور الذي طرأ على الشعر من خلال :

- عنايته واستعماله للمقطعات والنتف والقصائد التي تخلو من المقدمات الطللية في اغلب الاحيان.
- نظمه للدوبيت والموشح.
- مع تاكيده على الوحدة العضوية من خلال تلاحم الابيات وترابطها مستعملا في ذلك البناء بعض البنى النحوية التي شكلت مرتكزا لذلك التلاحم ولهذا البناء.

(1) الديوان: 52.

(2) الديوان: 48.

(3) الديوان: 100.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

المبحث الاول

الصورة في شعر الشاب الظريف

تعد الصورة وتشكيلاتها عنصرا مهما من عناصر البناء الشعري. هذه الاهمية تنبع من كونها رسم بالالفاظ والكلمات، فكما ان الفنان يبدع اشكالا فنية بريشته، والمصور يرسم الحياة بعدسته، فان الشاعر يرسم صوره من خلال الالفاظ والكلمات، وكذلك من كونها ((تشتمل على جميع عناصر الشعر ابتداء باللغة واشكال تراكيبها فالموسيقى وما تكتنفه من وزن وايقاع وانتهاء بالايحاء وما يبعثه من مشاعر واحاسيس ورؤى متخيلة فضلا عن التخطيط والتلوين والتحديد والانفتاح الذي تحدده دوال البناء الشعري للصورة))[1]وكذلك ؛ لان ((الاتجاه الى دراسة الصورة يعني الاتجاه الى روح الشعر))[2]، فهي بمثابة الروح للجسد والقلب النابض بالحياة فيه ؛ لانه ((لا يمكن للعقل ان يتقبل صورا تهيم على وجهها متبعثرة دون ان يدرك لها سببا بنائيا وعلاقات متواصلة فيلح اذن على ايجاد الرابط، وبوجود ذلك الرابط بوساطة بذل الجهد الفني الى جانب جميع القوى التي يحركها الفعل الشعري تحدث حركة عقلية لايجاد نسق او نظام يطبع القصيدة))[3]. والصورة ليست شكلا جامدا او ((جاهزا وامرا معقدا وانما هي عمل ابداعي في لحظة تلقائية تعتور الشاعر نتيجة لمدرك حسي او عقلي او خاطرة تعرض على الذهن))[4]، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الاحيان، فما هي الا نقل لواقع مجرد تخلو من العاطفة والاحساس كقوله:

مولاي انا في جوارك خمسة

(1) البناء الشعري عند الفرزدق: 194 رسالة ماجستير.

(2) فن الشعر، د. احسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/ الاردن، طط4، 1987م: 200.

(3) الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 78.

(4) البناء الشعري عند السري الرفاء، رميض مطر حمد الدليمي،رسالة ماجستير-باشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية/ جامعة الانبار، 1416هـ-1995م: 117.

بتنا ببيت ما به مصباحُ

ما فيه لا لحم ولا خبز ولا

ماء ولا شيء له نرتاح

كل تراه من الكآبة والطوى

شبحا فنحن الخمسة الاشباح

ما فاتنا الا التجلل بالعبا

فجسومنا لعبت بها الارواح [1]

وهي صورة واقعية مميزة في الهجاء ترسم حالة الشاعر واصحابه وقد حلوا ضيوفا عند احد الاشخاص البخلاء.

وربما كانت تلك الصورة تكسبية في المديح الغرض منها كسب ود الممدوح لا اكثر كقوله:

ما لي عز الا بجود يد

منك كحال السحاب ان هطلا

يا من غدا باهتمامه بطلا

بغير ما حقٍّ منه او بطلا[2]

مذ عدمت عيني له مثلا

ارسلت مدحي بجوده مثلا[3]

لانظمن المديح من درر

(1) الديوان: 112.

(2) بطل الاولى: شجاع، والثانية: من الباطل

(3) مثلا الاولى: شبيه، والثانية: من الامثال.

لم تدر علياك بعده عطلا

اليوم يقضي الكريم موعده

والحر لو قال ما عسى فعلا[1]

وقد تكون تلك الصورة مقلدة ؛ لان الشاعر في بعض الاحيان ((يقلد ولو لم يذق، يكون رجل دين فيتغزل بالخمر، وعفيفا فيتغزل بالمذكر، وفي وسط المدينة فيبكي الاطلال والدمن وهكذا))[2] وكقوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي

له محيا بالسنا مسفرُ

ان كنت في الصنعة ذا خبرة

وكان معروفك لا ينكر

فما لاحداقك اقداحها

في صحة من حسنها تكسر[3]

فالزجاج ومحياه المسفر واحداقه التي تكسر وتتكسر صورة مقلدة وفي بعض الاحيان تكون هذه الصورة اشبه ما تكون بالصورة الكاريكاتورية كقوله متغزلا بالداية:

يا داية في حسنها ارتضي

ان عذولي دائما يسخطُ

تداركي من مهجتي حاملا

(1) الديوان: 265 – 266.

(2) قصة الادب في العالم: 1 / 462.

(3) الديوان: 156.

حبك من خوف النوى تسقط[1]

– وربما كانت الصورة في احيان كثيرة ((رسما قوامه الكلمات المشحونه بالاحاسيس والعاطفة))[2] كقوله راسما صورة الرحيل وصورة صاحبته واحاسيسه وعواطفه:

استودع الله ركبا في هوادجهم

محجب ليس ترعى عنده ذممُ

له من الغصن قدٌّ زانه هيفٌ

ومن غزال الحمى طرف به سقم

يبيت قلبي عليه حرقة وجوى

وقلبه بارد من لوعتي شبم

فوالذي زانه من طرفه سقم

واودع السحر فيه انه قسم

لولا تثني رديني القوام به

حلفت الف يمين انه صنم[3]

والصورة الاولى للركب وقد ظعنوا في هوادجهم وقد حملوا قلبه معهم، والصورة الثانية للمحجب الذي سرق قلبه معه، فهو يحمل صورة القد الذي كالغصن في هيفه، وطرفه كطرف الغزالة في سقمه، ويكأنه داء اصابه فامرض قلبه، وهي صورة اكتفى منها بالقد والعين وجمالها وترك لمخيلة المتلقي اضفاء اللمسات الاخرى، وهذا هو موطن الداء الذي انتقل من خلاله الشاعر الى داخله واحاسيسه،

(1) الديوان: 198.

(2) الصورة الشعرية. سيسيل دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي– مالك ميري– سلمان حسن ابراهيم – دار الرشيد– بغداد، 1982: 23.

(3) الديوان: 299 – 300.

وكيف ان قلبه قد اشتعل بنيران الجوى حرقة واسى وان الذي لم يرع الذمم والعهود قلبه بارد شبم لا يأبه للوعته وعذابه، فتركه يتقلب على جمر الهوى ونيرانه ؛ لان قلبه كالجمر في قسوته ولولا قوامه المتثني كالرمح لكان كالصنم او كالحجر الذي صنع منه هذا الصنم، والملاحظ ان اغلب صور الشاب الظريف في الغزل هي رسم لمعنى الهجر والصدود والفراق وتدور حول محورين:

الاول: رسم صورة لجمال الطرف الآخر، والذي كان سببا في هيامه وغرامه مع صدوده وتثنيه وتعطفه عنه لا عليه.

الثاني: رسم صورة لنفسه وقد احرقته نيران الجوى وجمرة الصدود وتباريح الهوى، كالمثال السابق الذي جمع فيه هاتين الصورتين ومن رسمه صورة لنفسه وقد غرق في بحر الهوى، والوجد قد سلبه عقله، وانفاسه الحرى متصاعدة تكويه بنار اللوعة، وعلى شط النوى دموعه متحادرة كالانهار كقوله:

فقلبي في بحر الصبابة واقع

غريق ولبي في فضا الوجد طائرُ

ولي نفس من لوعتي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر(1)

- وكما ان ليل صاحبه قصير لسروره، فليله طويل ليس له اخر لهمومه، ومكابداته التي اذابت احشائه، واجرت مدامعه، واعلت وعلت قلبه وسهدت جفنه:

لي من جمالك شاهد وكفيل

اني عن الاشواق لست احولُ

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل

غادرتني بحشى تذوب ومقلة

---

(1) الديوان: 159.

عبرى وقلب حظه التعليل

في كل جفن للتسهد موطن

وبكل خد للدموع مسيل[1]

فيشكو حاله تلك علَّهم يرقون له، وتشفع دموعه عندهم وقد رقت عليه:

يشكو اليك متيم	صب جفاه هجوعهُ
يعصي العذول على هوى	بك لا يزال يطيعه
يكفيك من الم الجوى	ما ضمنته ضلوعه
ان لم ترقَّ له فقد	رقَّت عليه دموعه[2]

- او قد يرسم صورة لجمال صاحبه الذي كان سببا في حاله تلك موظفا التشبيه البليغ الذي حذفت فيه الاداة ووجه الشبه :

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغفُ

فخدك وردٌ واللواحظ نرجسٌ

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفنك نبّال وشعرك مسبلٌ

وقدك خطيٌّ ولحظك مرهف[3]

(1) الديوان: 257.

(2) الديوان: 205 – 206.

(3) الديوان: 218.



وهي صورة متكاملة للجمال، فالخد يشبه الورد في جماله، واللحظ كالنرجس الابيض في بياضه المحيط بمركزه، وهو ظريف في شخصه كالنديم، والريق عذب كالخمرة، وجفنه فاتك كانه نبّال يرمي السهام، والشعر مسبل مرسل ومسلسل، وقده كالرمح في تثنيه واعتداله، ولحظه مرهف يقطع قلوب العاشقين، فاي صورة للجمال بعد هذه، ومن صور الجمال الاخرى قوله:

مثل الغزال نظرة ولفتة

من ذا رآه مقبلا ولا افتتنْ

احسن خلق الله وجها وفمًا

ان لم يكن احق بالحسن فمن

في جسمه وصدغه وشكله

الماء والخضرة والوجه الحسن[1]

اما في غرض المديح فان الصورة ترتكز على اظهار الممدوح بصورة الشجاع المهاب المقدام المجرب للامور اولا، كقوله:

لاعناقهم بالبيض منك معانق

لغير هوى فيهم وبالسمر لاثمُ

تفتح منهم بالسيوف شقائقا

عليها الدروع الضافيات كمائم

بحرب تكون البيض منها بوارقا

تجيعهم فيها الغيوم السواجم

قتلتهم بالذعر حتى كانما

(1) الديوان: 339.

تحاربهم فيه وانت مسالم

- ومنها:

على الاعوجيات العتاق التي لها

حوافر للهامات منها عمائم

سهام على مثل السهام تبسّمت

سيوفهم حيث الوجوه سواهم

- وايضا:

وتحتقر الفرسان حتى كانهم

وهم بُهَمٌ يوم الهياج بهائم

كانك ام والانام باسرهم

يتامى وبعل والانام ايائم

تؤم رماح الخط بيضك في الوغى

كما قابلت بيض الوجوه المعاصم[1]

حتى لتحس وانت امام الانثيال لهذه الصور، وكانك في قلب المعركة او امام مشهد حربي. بطله الممدوح من خلال سطوته على اعدائه، فيشبه ضربه لاعناقهم بالبيض وهي السيوف وتلاحمها معهم وشدة قربه منهم بالمعانقة بين المتحابين بيد انها لغير هوى كما ان رماحه وهي السمر لائمة لاعدائه، فهي في شوق للفتك بهم كما به شوق الى الوغى ومقارعة الاقران، ومن ثم يرسم صورة لما تفعله ضرباته تلك باعدائه وهم يتسربلون الدروع، فتفتح فيهم من الدماء ازهارا كشقائق النعمان الحمراء حال تفتحها في اكمامها، والدروع هي تلك الاكمام، والرابط بين الصورتين او وجه الشبه هو اللون الاحمر لون الدم ولون الورد. فكما ان الاكمام تفتح عن الورود الحمراء فان الدروع تفتح عن الدماء

(1) الديوان: 293-296.

من هول ضرباته، ومن ثم يرسم صورة لهول تلك الحرب من خلال تشبيه السيوف البيض اللامعة فيها بالبرق، والغبار المتصاعد من سنابك الخيل وكانه الغيوم السوداء التي تبرق منها تلك السيوف والرابط بين الصورتين هو اللون الابيض للسيوف في لمعانها والبرق في توهجه، والاسود للغبار المتصاعد كالغيوم السواجم[1]. وهذه الصورة ربما كانت مستقاة من قول بشار بن برد وهو يصف المعركة ايضا بقوله :

كان مثار النقع فوق رؤوسنا

واسيافنا ليل تهاوى كواكبه[2]

فتناول هذا المعنى والبسه حلة جديدة غير حلته تلك، وان كان شبّه شيئين بشيئين كبشار الا انه شبه الغبار بالغيوم، وليس الليل وشبه السيف بالبرق وليس الكواكب المتهاوية، ولا شك ان هذه صورة مبتكرة غير مقلدة ربما كانت ابلغ لشدة البرق وتتابعه وهو ابعث على الخوف كالسيوف وما يرافقها من رعد كانه موسيقى تصويرية لجلبة المعركة وصليل السيوف وحركتها ولان القتال في الليل وان كان ابلغ في التشبيه الا ان المقاتل يكون في هذه الحالة كحاطب ليل، والعرب تدلل من خلال الغيوم والغيث على الخصب والخير وكان لشاعر اراد ان يدلل من خلال ذلك على نصر ممدوحه. وقد تناول اكثر من شاعر هذه الصورة كالبحتري الذي تناولها كما هي الا انه خص وقوع الكواكب او السيوف فوق جماجم الاقران.

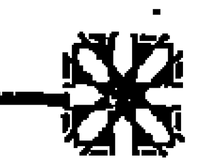
فالنقع ليل والسيوف كواكب

تسقط فوق جماجم الاقران[3]

(1) سجم الماء: إذا سال وانسجم واسجمت السحابة دام مطرها، لسان العرب: مادة (سجم)، 3 / 1947.

(2) ينظر الصناعتين: 272 وينظر اسرار البلاغة: 165 وينظر معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن احمد العباسي، ثم تح محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367هـ 1947: 2/ 28.

(3) ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرفي، طبعة دار المعارف، مصر، 1963م: 4/ 2381.



- وتناولها ايضا المعتمد بن عباد وكان كصاحبه الاول مقلدا لم يأت بشيء جديد:

رأينا السيوف ضحى كالنجوم

وكالليل ذاك الغبار المثارا[1]

- والمتنبي:

يزور الاعادي في سماء عجاجة

اسنته في جانبيها الكواكب[2]

وكلثوم بن عمر العتابي:

مدت سنابكها من فوق ارؤسهم

ليلا كواكبه البيض المباتر[3]

فكان للجرجاني راي في تفضيل بشار على الاخيرين بقوله 'وتهاوى' اذ جعل للسيوف حركة في تصاعدها ونزولها[4] فصورهم قصرت عن صورته ما عدا الشاب الظريف الذي اضفى عليها بعدا اخر.

ومن ثم ينتقل الى صورة اخرى للممدوح مستعملا اسلوبا بيانيا من خلال التشبيه، فاعداؤه مذعورون منه حتى وان لم يكونوا في حالة حرب معه فمن شدة ذعرهم كانهم في حالة حرب حتى في وقت السلم.

---

(1) ديوان المعتمد بن عباد، تح الدكتورحامد عبد المجيد والدكتور احمد احمد البدوي، مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة ، 1430هـ – 2009: 98، وقد ورد البيت في الديوان مدورا والصحيح ما اثبت.

(2) ديوان ابي الطيب المتنبي، تح عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1357-1938: 1/ 123، وينظر: شرح ديوان ابي الطيب المتنبي، ابو العلاء المعري تح عبد المجيد ذياب، دار المعارف، مصر د-ت: 1/ 266.

(3) الصناعتين: 272، وينظر اسرار البلاغة: 165.

(4) اسرار البلاغة: 165.

وربما كانت هذه الصورة مستقاة من حديث الرسول ﷺ ((نصرت بالرعب على العدو وأُتيت جوامع الكلم)) [1]. مما يدلل على ان تلك الصور ما هي الا استلهام لصور سابقة او تمثل للتراث من غير تقليد، وسندرس ذلك في المبحث التالي مصادر الصورة، وتمتد الصورة الى الخيل في المعركة فيكنى عنها بالاعوجيات او العتاق – لاصالتها –إلى كثرة القتلى فيها حتى اصبحت تلك الخيل لا تطأ الارض بحوافرها وانما تطأ اجساد القتلى وجماجمهم وكأن حوافرها اصبحت كالعمائم لتلك النواصي، وتبقى صورة الخيل في البيت التالي، ولكنها تتوسع بحجم اكبر من خلال استعمال الكناية فهم كالسهام في خاصرة الاعداء وهم على مثل السهام كناية على الخيل -لسرعتها – متبسمون لاعتدادهم بانفسهم وشجاعتهم وثقتهم بالنصر، وسيوفهم تقع حيث الوجوه سواهم كناية على وجوه الاعداء المذعورة، والدليل على شجاعتهم تلك هو احتقار الممدوح لفرسان الاعداء يوم الهياج حتى كانهم بهائم، ورعايته لجنوده ورعيته لها موقع خلال تلك الصور، فهو ليس شجاعا فقط وانما رحيم عطوف كالام على ايتامها او كالبعل على زوجته، فاستعمل التشبيه اداة لرسم هذه الصورة، ويعود الى صورة المعركة ورماحه فيها كالامام في مقدمة الصفوف مشرعة في وجوه الاعداء كما اصابع اليد المشرعة امام الوجه، والملاحظ ايضا ان بعض صوره مبتكرة كصور الرماح التي تؤم السيوف والحوافر التي هي كالعمائم لجماجم اعدائه....

والصورة الاخرى التي ركز عليها الشاب الظريف في ممدوحه هي صورة الكريم العف السجايا الطيب الاخلاق كقوله مستعملا بعض الاعلام ممن يضرب فيهم المثل في الجود وحسن الخلق للدلالة على تلك الصفات في ممدوحه:

فليس الفضل والحسن بن سهل

وان يك فيهما منح وبذلُ

كجودك او كخلقك يوم سلم

فذا فضل وذا حسن وسهل [2]

---

(1) صحيح مسلم (المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى عليه وسلم، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث العربي – بيروت.

(2) الديوان: 256.

فالكاف كانت الاداة التي من خلالها رسم الصورة، ولكن الامر لم يقتصر على ذلك فصورته هي اعلى رتبة منهما وان كان يضرب فيهما المثل.

قد يصوغ صورة لحديثه وبلاغته وقوة جداله وقدرته على اقامة الحجة، وكانه هو الذي صاغ حسن البديع ووضع للبلاغة قوالبها وقواعدها:

صاغت عبارتهم حسن البديع بها

من البلاغة في اسنى القواليب[1]

او قوله :

صم المسائل في يوم الجدال له

امضى وانفذ من صم الانابيبِ[2]

وكان كلامهم في اقامة الحق والرد على المسائل المستعصية في افحام من يجادلهم انفذ من صم الانابيب كناية عن الرماح، وكلامهم نافذ كما الرماح نافذة، وممدوحه دائما:

عفٌّ كريم السجايا محسن علم

من الهدى في سبيل الله منصوبِ[3]

والشاب الظريف في اغلب الاحيان يجمع تلك الصور في صورة واحدة او صور متتابعة تكون بمجموعها الشكل العام، فيجمع صورة الكرم الى صورة الشجاعة مع بعض الصور الاخرى التي تنبع من خلالها ؛ ذلك لان دراسة الصور مجتمعة تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[4] كقوله:

لابي المعالي راحةٌ وكَّافة

كالغيث يوم بروقه ورعودهِ

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 82.

(3) الديوان: 86.

(4) فن الشعر: 200.

صبٌّ بتحصيل الثناءِ وجمعه

كلفٌ ببذلِ المالِ او تبديده

ما زال يشمل حاسديه نواله

حتى اقرَّ به لسان حسوده

سل عفوه وحسامه في غمده

وحذار ثم حذار من تجريده

يغشى الوغى متلفعا بردائه

ويخوضها متسربلا بحديده

فترى الشجاع يفرُّ منه مهابةً

والموت بين لهاته ووريده

يتقهقر الجيش اللهام مخافة

منه اذا وافى امام جنوده

وتعود خفقة الرجاء عداته

وقلوبها خفاقة كبنوده

في معرك ان كسِّرت فيه القنا

وصل الحسام ركوعه بسجوده

....

والدين اللهُ وشادَ مناره

حين اعتنى بحقوقه وحدوده

والمُلكُ لم ينفك يعمل عزمه

في نصر ظاهره ونصح سعيده

ان المنايا والاماني لم تزل

طوعا لسابق وعده ووعيده[1]

والصورة الاولى اعتمدت التشبيه بالكاف للدلالة على جود الممدوح مستعملا راحة اليد، فهي التي تعطي وتهب، ومن خلال صورة الغيث والتمازج بين الصورتين بيّن ودلل على جود ممدوحه، فهو كالغيث اذا انهمر بما فيه من خير وعطاء، وهي صورة مألوفة للكرم في الشعر العربي، وبقوله (وكافة) مع بروقه ورعوده اكد العطاء مع الكثرة ؛ لانه صبٌّ ببذل المال وتحصيل الثناء.

فاستعمل حالة الهيام والصبابة بين العاشقين لرسم صورة لولعه بالكرم ومعانيه، وهذا الكلف من شدته فانه يشمل حاسديه ايضا فضلا عن محبيه، وهو حليم وعفو عند المقدرة، فالناس تطلب منه ما تشاء حال السلم عندما يكون حسامه في غمده. اما حين تجريده في وقت الحرب فهو مشغول بها، فحذار منه ومن باسه، وعند تجريده الحسام تبدأ صورة الحرب وكانه جسر يعبر من خلاله الى تلك الصورة، وشجاعته في الحرب ليس لها نظير او مثيل فيغشاها وهو متلفع برداء الملك لا يخلعه دلالة على شجاعته وعدم خوفه من اعدائه، وقوله متسربلا بحديده كناية على الدروع ولعله استلهم هذه الصورة من الشاعر كثير في مدح عبد الملك بن مروان وان كان قد عاب عليه ذلك[2]حين يقول:

وعلى ابن ابي العاص دلاص حصينة   اجـــاد المـــسدي ســـردها واذالهـــا[3]

فرسم صورة لحلمه وعقله الراجح في التوقي من ضربات الاعداء، والله سبحانه وتعالى اثنى على نبيه داود لصناعته الدروع في قوله تعالى : ﴿وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِتُحْصِنَكُم مِّنۢ بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنتُمْ شَاكِرُونَ﴾ الأنبياء: ٨٠، وفيه من الباس والمنفعة ما فيه لقوله تعالى: ﴿وَأَنزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ﴾ الحديد: ٢٥.

---

(1) الديوان: 141-143.

(2) ينظر: نقد الشعر: 99.

(3) ديوان كثير عزة ، جمعه وشرحه د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1391هـ-1971م د-ت:85.

ومن الصور الاخرى لشجاعته انه يسير امام الجيش والاعداء على كثرتهم يفرون امامه عند رؤيته خوفا منه، وهي صورة مرت وتكررت خلال الصور السابقة مما جعل اعدائه ورجائهم بالنصر قد اخفق وقلوبهم خائفة وجلة خفاقة كبنوده وراياته العالية الدائمة الخفقان في المعركة التي من شدتها تكسرت فيها الرماح او ضربات السيوف المتواصلة وحركتها في الارتفاع والانقضاض على جماجم اعدائه هي اشبه ما تكون بهيئة المصلي في قيامه وركوعه وسجوده.

وتستمر الصور تترى متتابعة متنقلة الى صورة الورع والتقوى وحرصه على الدين وعلى اخرته وتقابلها صورة اخرى للملك الذي في يده وحرصه عليه وعلى بناءه وبناء المعالي والعزة لملكه وله، فجعل للدين بناء وله منارة هو الذي اشادها كناية على عزة الدين وعلو شانه، كما ان له شان في الملك واعلائه. وتكتمل الصورة في البيت الاخير بجعله الاماني مرهونة بوعد منه، والمنايا لازمة لوعيده وهذه الصورة وغيرها كثيرة في شعره، وهي تكاد تشكل الصور الرئيسية لغرض المديح، وهي دائما ما تتكرر في اكثر من موضع، وللتدليل على ذلك سنعرج على قصيدة اخرى ونرى ما فيها من تلك الصور:

ومعشر لم تزل في الحرب بيضهم

حمر الخدود وما من شانها الخجلُ

اذا انتضوها بروقا ردها سحبا

بها دم سال منها عارض هطل

يثني حديث الوغى اعطافهم طربا

كان ذكر المنايا بينهم غزل

كم نار حرب بهم شبت وهم سحب

وارض قوم بهم فاضت وهم شعل

من كل ذي طرة سوداء يلبسها

غيم بها من عباب النقع متصل

ضاءت بحسنهم تلك الديار كما

ضاءت بوجه ابن عبد الظاهر الدول

كانما كف فتح الدين وجنته

لذلك يحسن في ساحاتها القبل

اغر ما ابدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل

ان قلت يمناه مثل البحر صدقني

بها مناهل منها تشرب القبل

يد لها كم يد من قبلها سبقت

يد وكم من يد من بعدها تصل

توحي الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل

سمر تروقك راي العين عارية

ومن بديع معانيه لها حلل

من كل معتدل كالميل ان رمدت

عين المعالي ففيها نفْسهُ كحل

فللعداة لديه كل ما حذروا

وللعفاة عليه كل ما سألوا

اضحت يداه لعقد الجود واسطة

فليس يدري لجود بعدها عطل

يجود حتى يمل الناس انعمه

وليس يدركه بذل ولا ملل[1]

وهي صورة بديعة في المديح وظف خلالها بعض الصور التشبيهية والاستعارية او المجردة (تقريرية) وهو دائما ما يمازج بينها وبين الصور البيانية في اطار الصورة العام، فنراه يبتدئ صوره مستعملا سيوفهم في الحرب والدماء عليها وكانها غادة وقد احمرت خدودها خجلا، ولكن يبضهم انما احمرت من دماء الاعداء لا من الخجل وقد حذف اداة التشبيه وذكر وجه الشبه وهو اللون الاحمر ليكون التشبه ابلغ مما لو ذكرت الاداة.

والصورة الثانية طافحة بالخيال يرسم من خلالها صورة لسيوفهم حال انتضائها فهي كالبروق اللامعة اذا ردت الى اماكنها والدماء عليها كانت السحب ذات العارض المطل كثير السيلان ووجه الشبه والربط هو البريق والسيلان.

واذا كان االشجاع يتهيب الحرب فان ذكرها عندهم يطربهم كما تطرب النفس لذكر الغزل فاستعمل كان اداة لرسم هذه الصورة ووجه الشبه هو الطرب، وكلما شب اوار الحرب واستعرت وحمى وطيسها كانوا بمثابة السحب الماطرة التي تطفئ تلكم النار من خلال بأسهم وسطوتهم وتغلبهم على اعدائهم يخمدون تلك الحرب بعد ان تاتي عليهم.

وينتقل الى صورة اخرى يظهرون فيها وهم شعل ومنارات للهدى والكرم والحسن حتى فاضت الارض بكرمهم وانارت بوجودهم بعد ان كانت مجدبة غير عامرة، ويكرر صورة الغبار في المعركة بانه كالغيم المتصل، وهم خلاله يلبسون السواد ولعل الشاعر اراد ان يعبر عن سطوة ممدوحه فهو كالموت الاسود الذي يحصد الارواح او انه اراد ان يبني صورة المعركة واهوالها، والتي يبدو فيها كل شيء اسود للعيان من الملابس الى الغبار المتصاعد الحالك السواد وهم خلاله كالشعل، ويؤكد هذه الصورة فيما بعدها بقوله ((اضاءت)) له ولقومه الذين هم كالمصابيح او النار التي تضيء الخيام ونور الممدوح وهو منهم اشمل واعم، فقد اضاءت من نور وجهه الدول والاقاليم ومنه قوله:

(1) الديوان: 250 – 251.

ان اظلم الدهر ضاء حسنهم

وان أمرّت ايامنا عذبوا[1]

- والحطيئة ادلى بدلوه قبله في هذا الجانب حيث يقول:

هم القوم الذين اذا المت

من الايام مظلمة اضاءوا[2]

ولعل هذا الشكل من اشكال الصورة يضاف الى صورة الشجاعة والكرم والورع والتقوى وحسن الخلق والبلاغة وان وردت بصورة اقل كقوله:

وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على امثالهِ[3]

فهو دائما ما يقرن هذه الصورة بصورة الشمس في جمالها واشراقها كقوله:

اذا سطا قلت يا اسد العرين قفي

وان بدا قلت يا شمس الضحى غيبي[4]

ويوظف التشبيه مرة اخرى من خلال الاداة كأنّ فشبه كف الممدوح بوجنتيه لذلك يحسن في ساحتها القبل ووجه الشبه هو الحسن والجمال، ومبالغة في رسم صورة لكرم الممدوح فان السحب تبدي الحياء ؛ لانها مقصرة لا تجاري نداه وعطائه، وذكر الفعل ينهمل لكي تتوضح صورة العطاء وكثرته فهو ينهمل انهمالا اشد من المطر، وتراه يكرر هذه الصورة في موضع اخر فيقول:

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان الحطيئة: بشرح ابي سعيد السكري ، دار صادر، بيروت، 1967، 57.

(3) الديوان: 275.

(4) الديوان: 82.

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحبُ[1]

وقد سبقه شعراء كثر الى هذه الصورة كابي نؤاس مثلا حيث يقول:

ان السحاب لتستحي اذا نظرت

الى يداك فقاسته بما فيها[2]

ولاكمال تلاوين هذه الصورة وتوكيدا لمعنى الجود والعطاء في ممدوحه رسم لذلك صورة مالوفة هي صورة البحر وهو يزخر بعطائه، فالممدوح يمناه مثل البحر ووجه الشبه هو العطاء، ويصدق هذا القول جعلها كالمناهل التي تشرب الناس منها، وكما ان تلك المناهل لا غنى عنها، فان ما تجود به يد الممدوح كتلك المناهل لا غنى عنها.

وخص اليد اليمنى بالعطاء ليرسم صورة للخير العميم، فالعرب دائما ما تتيامن في الخير ؛ لان اليمين من اليمن والبركة وتتطير مما سواهما، فيمناه ليست رمز العطاء فقط وانما هي رمز للخير والبركة وهذه الصورة متوارثة في عائلته فهي ليست غريبة عنه وانما انتقلت اليه من ابائه واجداده الاول حتى وصلت اليه، ومن ستتواصل فيهم ومن يليهم ومن خلال تكراره للفظة اليد اربع مرات للدلالة على هذه الصورة وذلك المعنى.

والصورة الاخرى هي رسم لفصاحته وبلاغته حيث ان كلامه كانه الوحي المنزل الى القراطيس وكأن اقلامه الرسل التي تبلغ ذلك الوحي، فشبه سحر بيانه وكانه منزل من بلاغته، واقلامه هي الرسل التي تبلغه الى تلك القراطيس، ويرسم صورة بصرية لتلك الاقلام فهي سمر عارية ولكن معانيه البديعية هي التي البستها الحلل وجعلت لها اهمية.

وبعد كل تلك الصور فقد ابلغ ممدوحه الى المعالي فهو لا يداني، من خلال بلوغه الذروة بتوظيفه صور تشبيهية استعارية، فهو معتدل كالميل الذي يستخدم للكحل ووجه الشبه هو الاعتدال

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان ابي نؤاس (الحسن بن هانئ): تح احمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر – القاهرة، 1953م: 464.

وتوج الصورة بان جعل للمعالي عينا كلما رمدت كحلوها، ولك ان تتخيل تلك الصورة صورة الاعتدال كالميل والتكحيل بهذا الميل فضلا عن استعماله للاستعارة بان جعل للمعاني عينا هم الذين يكحلونها كلما رمدت، وهو انما اراد ان يرسم لهم صورة في الرفعة وعلو المنزلة.

ويجمع بين صورتي الشجاعة والكرم فللعداة لديه كل ما حذروا وللمتلقي ان يكمل الصورة ويتخيل ما يحذره الاعداء منه من بطش وباس وسطوة...، وللعفاة لديه كل ما سالوا وللمتلقي ايضا ان يتخيل ما يمكن ان يساله العفاة من نوال وجاه ومال...

ولقد بلغت صورة الكرم اوجها من خلال استعمال الاستعارة لرسم صورة له بان جعل للجود عقدا وواسطة هذا العقد هي يداه ومن المعلوم ان اكبر واجمل ما في العقد واسطته، وكانما اراد الشاعر ان يقول بان ممدوحه والجود اصبحا متلازمين كما ان العقد وواسطته متلازمان ايضا ؛ لذلك لا يعرف للجود عطل بعدها، ولاكمال هذه الصورة فان الشاعر جعل الناس تمل لكثرة عطاياه لهم ومع ذلك فانه لا يمل ذلك.

والملاحظ في صورة المديح انها ترتكز على عنصر الخيال اكثر من ارتكازها على عنصر العاطفة كما يلاحظ في اغلب الامثلة السابقة او كقوله:

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الرؤوس لها يوم الوغى كثبا(1)

فسيوفهم لا تعرف الادب في حومة الوغى وهم كالغصون السمر كناية عن الرماح ومصداق ذلك انهم جعلوا رؤوس اعدائهم في يوم النزال كثبانا كثبانا، وهي صورة تجنح الى الخيال وربما كان العكس بالنسبة لغرض الغزل فنجد استعارة طافحة بالعاطفة كما مر في الامثلة السابقة فاثارة الشعور والاحساس مقدم في الشعر على اثارة الفكر(2).

---

(1) الديوان: 62.

(2) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيم هلال/ دار الثقافة، بيروت، لبنان. 1913م: 376.

ركائب سهدي من قراها المدامع

هداها لهيب اضرمته الاضالعُ

ابيتُ ابيتُ الليل الا بلوعةٍ

اقضَّت بها وجدا عليَّ المضاجع

كأن الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامع

يا رب هل طيف الحبيبة زائر

وهل عهد ليلى بالاجيراع راجع

ويا ربة الخال الخلية من جوى

محب له دون التصبر مانع

هجرت فلم يستغرق الطرف هجعة

فناظره صاد وهجرك صادع

وما ذنب من لاعنده الذنب ذائع

ولا السر مبذول ولا العهد ضائع[1]

وربما كان العكس صحيحًا كقوله:

ولي جَلد عند بيض الظُّبا

وبالاعين النجل مالي قبلْ

---

(1) الديوان: 203 – 304.

ولي قمر ما بدا في الدجى

وابصره البدر الا افل

فيا خجلة الظّبي لما بدا

شبيها له في اللمى والكحل

ويا خجلة الشمس لما بدت

الم تر فيها احمرار الخجل[1]

فالشاعر له شعر عند الظبا (السيوف) في حومة الوغى، ولكن الاعين الواسعة قد اصابته فما له قبل بها، وهو كالقمر المنير في الدجى والبدر يأفل خجلا منه والظبي ايضا يخجل منه لمشابهته اياه في اللمى –سواد في باطن الشفة– وفي اعينه المكتحلة، وكذلك هي الحال بالنسبة للشمس فهي تخجل منه ؛ لذلك تكون بادية الاحمرار كأن لها خدودا تحمر عند طلعته، وهذه الصورة مكررة كقوله:

مـــذ راتـــه الـــشمس في الحمـــل لم تكـــد تبـــدو مـــن الخجـــل[2]

ومن صوره المتخيلة الاخرى قوله:

يـــا فاضـــح البـــدر حـــسنا وتخجـــلا للقـــضيب

ويـــا غـــزالا شـــرودا مرعـــاه حـــب القلـــوب

ويـــا هـــلالا تبـــدى علـــى قـــضيب رطيـــب[3]

والملاحظ ان صوره المتخيلة دائما ما تقترن بالقمر وجماله والبدر واكتماله وطلعة هلاله، والشمس ونورها والغزال والرشا والظبي برشاقته ولحظه واكتحاله، والغصن بميله واعتداله الى غير ذلك من التشبيهات كقوله:

(1) الديوان: 283.

(2) الديوان: 267.

(3) الديوان: 79.

عـــن لـــي دميـــة و لاح هـــلالا　　　وانثنـــى صـــعدة وفـــر غـــزالا

فتـــذللت حـــين ابـــدى دلالا　　　ورأى رخـــص ادمعـــي فتغـــالا[1]

وهي تشبيهات متعارف عليها فالعرب تشبه ((المرأة بالشمس والقمر والكثيب والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء والدرة والبيضة))[2] لكن الشاب الظريف صاغها بصياغة جميلة بان جعل تلك الاشياء تخجل من جماله مبالغة منه في رسم تلك الصورة، ومن صوره الاخرى التي شبه فيها لحاظ صاحبته بلحاظ الظبي قوله:

لحاظ الظُّبا تحكي الظبي في المضارب

على انها امضى بقطع الضرائب

....

ظبي مقل سالمتهن لدى الهوى

وافعالها في القلب فعل المحارب

وقد جردت للفتك فينا فلا ترى

سوى دم مضروب على خد ضارب[3]

فلم يكتف ان شبه لحاظه بلحظ الظبي ولكن تجاوز ذلك الى ما تفعله في القلوب فهي امضى من السيوف القواطع في الفتك بها، فهي كالمحارب وهي دائمة التجريد فلا ترى من افعالها الا دم مضروب على خد ضارب كناية عن الاحرار، وهي صورة متخيلة للحمرة التي في خده، فهي بعض من دماء الوداد الذي ذبحه، وقد يرسم الصورة نفسها من خلال استعمال اللون الاحمر ولكن للشعر هذه المرة :

عابوا من المحبوب حمرة شعره

(1) الديوان: 261.

(2) الكامل/ لابي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت 285هـ) ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر: 1/ 48.

(3) الديوان: 71.

واظنهم بدليله لم يشعروا

لا تنكروا ما احمر منه فانه

بدماء ارباب الغرام مظفّر[1]

والملاحظ: ان اغلب مصادر رسم تلك الصور هي مصادر ذاتية (الطبيعة والبيئة) ويكتسب اللون فيها اهمية كبيرة كما في الامثلة السابقة او قوله:

فلا تحذروا بيض القواضب واحذروا

قواضب سود في عيون الكواعب

وليل شربنا فيه كاسا من اللمى

على جلنار من خدود الحبائب

تريك به ضحكا بروق ثغوره

اذا ما بكت فيه عيون السحائب[2]

فللسيوف القواطع البياض، ولعينيه القواضب اللون الاسود مع شدته، واللمى اللون الاسود المستحسن في باطن الشفة وهي كالخمر في عذوبتها، وللخدود الجلنار وهو اللون الاحمر لون ورد الرمان ولثناياه عند الضحك اللون الابيض فهي كالبروق في توهجها ولمعانها، وتوج هذه الصورة بالاستعارة بان جعل للسحائب عيونا تبكي دلالة على المطر، ولعل الشاعر يقصد بذلك نفسه فاستعمل الطباق بين الضحك لصاحبته والبكاء له، ويوضح الصورة في موضع اخر بقوله:

يبيت قلبي عليه حرقة وجوى

وقلبه بارد من لوعتي شبمُ[3]

(1) الديوان: 156.

(2) الديوان: 71 – 72.

(3) الديوان: 299.

ويقصد بصورة الكاس في البيت الثاني الخمرة واللمى هي الثغور، وكانه اراد ان يقول بان تلك اللمى هي كالخمرة في بعث النشوة وسلب العقول ويوضح ذلك في موضع آخر فيقول:

هويــــت مـــن ريقتـــه قرقـــف   ومـــا لـــه في ذاك مـــن شـــاربِ[1]

وفي اغلب الاحيان ترى ان عنصري العاطفة والخيال متلازمان وربما زاد احدهما على الآخر او تعاضدا في رسم صورة الغزل كقوله:

يا قوم قد شفني وجدي ببدر دجى

على قضيب اراك ناعم نضرِ

ظبي من الانس لولا سحر مقلته

ما بت فيه بليل غير ذي سحرِ

في حاجبيه وعينيه ومنطقه

شبه من القسي والاسهام والوترِ

روض الجمال وافق الحسن فهو لذا

قد راح يجمع بين الغصن والقمرِ[2]

من خلال لفظة واحدة هي قوله (شفني) يرسم صورة لعاطفته الجياشة التي اسقمته وامرضته، ومن ثم يرسم صورا متخيلة لاسباب هذا السقم وهذا المرض. والتي هي في الوقت نفسه اسباب تعلقه وهواه ؛ لانه اولا كالبدر في الدجى والبدر في ذلك الوقت اكثر اشعاعا وجمالا، فيشبه وجهه الى جانب شعرها وكانه البدر ومن حوله الظلمة يكلل جمال صاحبته، وهو ايضا كالغصن في نضارته وكالظبي الا انه من الانس وسحر مقلته قد سلبه النوم ووهبه التسهد ورعي النجوم:

ســـلبتني الرقـــاد اعينـــك الســـو   د وتحلـــو فعالهـــا وتطيـــبُ[3]

(1) الديوان: 91.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 50.

وقوله :

ان الذين فؤادي في الهوى نهبوا

لناظري سهادي في الدجى وهبوا[1]

وفي البيت الثالث يرسم صورة من خلال تشبيه ثلاثة اشياء بثلاثة اشياء اخرى لكي تبدو الصورة مكتملة، فشبه حاجبيه وعينيه ومنطقه بالقسي والاسهام والوتر. ووجه الشبه هو الشكل والهيئة فضلا عن رمي السهام والاصابة والفتك بالاخرين.

ومن خلال الاستعارة جعل للجمال روضة وللحسن افقا لذلك راح يجمع بين الغصن من تلك الروضة والقمر من افقها. وقد يبالغ في تصوير ذلك الجمال فهو لا يشبه القمر فحسب وانما اقل مما في جمال طلعته هو اجل محاسن القمر:

اقل ما في جمال طلعته

اجل ما في محاسن القمرِ[2]

والكون ماهو الا صورة وهو بمثابة الروح لها لذلك يقترن بكل ما هو جميل فيها:

وما الكون الا صورة انت روحها

وجسم بغير الروح كيف يقومُ[3]

واخيرا فان الصورة اهمية كبرى – كما اسلفنا – في عملية الابداع الشعري وتشكيلها، فقد تشيها بالخيال تارة، وتشيها بالعواطف والاحاسيس تارة اخرى، وربما كانت ايجازا وتكثيفا او انفعالات واحاسيسا او افهاما وتقريبا وتوكيدا ومشاركة للمتلقي في عملية الرسم، وقد وظف الشاب الظريف هذه الاشياء لتكون اساسا تقوم به الصورة. وسآتي الى ذكر بعض من مصادر الصورة عند الشاب الظريف.

---

(1) الديوان: 51.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 301.

المبحث الثّاني

مصادر الصورة عند الشاب الظريف

{اولا} القران الكريم:

يعد القران الكريم مصدرا من مصادر الصورة عند الشاب الظريف من خلال الاقتباس او الاستلهام لبعض تلك الصور موظفا اياها في رسم صوره معززا دلالاتها. وربما كانت تلك الصور مجرد اشارة الى بعض المواقف المعبرة التي يعتمد عليها في تجسيد صوره كقوله في اشارة الى قصة نبي الله ابراهيم واحراقه بالنار.

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لابراهيم أرجاء،[1]

ولا يخفى ما في هذه الصورة من تاثر بالاية الكريمة ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴾[2]، فكانت هذه الصورة بمثابة الخلفية لتلك الصورة. وكما ان النار كانت بردا وسلاما على نبي الله ابراهيم (عليه السلام)، فان نار الهوى التي يعاني منها ستكون بردا وسلاما عليه لا يخشى شيئا منها. معللا ذلك بوجود ممدوحه الذي اسمه ابراهيم ايضا. فكان للتورية دورها في عملية الترابط بين الصورتين، وما ان تتطلع او تطالع هذه الصورة حتى تقفز الى ذهنك تلك الصورة وقد اشار الشاعر اليها اشارة وترك المتلقي يرسم ملامح هاتين الصورتين فالقت تلك المعجزة ظلالها على صورة الشاعر وممدوحه، والملاحظ ان النار في الآية الكريمة حقيقة حسية والنار في صورة الشاعر غير حقيقية معنوية مبالغة في المشاعر وفي وصف حاله وكأن للهوى نارا احرقته فلم تذر من روحه الا الرماد لولا ممدوحه الذي باستطاعته ان يخمد جذوتها. فكانت النار عنصرا ترابطيا في هذه الصورة مضافا الى التورية سواء في هذه الصورة او الصورة الاخرى التي يرسمها معتمدا قصة نبي الله ابراهيم (عليه السلام) ولكن هذه المرة اعتمد صورة النار في عظمها واستعارها وتلهبها وشدة احراقها.

(1) الديوان: 30.

(2) الانبياء: 69.

ليس خليلا لي ولكنه

اضرم في الاحشاء نار الخليل[1]

ومن استفهاماته الاخرى التي يصور بها حالة القطيعة والجفاء والمد والجزر وحالة الوصال ودوام العهد، فاذا غضبوا انقطعت تلك العهود ولو ردوا لخلقهم لعادوا اليها:

عُرَيْب كان لي معهم عهود

ظننت بقاءها ولهم ودادُ

عهدت لديهم خلقا جميلا

وقد غضبوا ولو ردوا لعادوا[2]

وهي صورة مستوحاة من قوله تعالى: ﴿ وَلَوْ رُدُّوا لَعَادُوا لِمَا نُهُوا عَنْهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ ﴾ [3] فاقتطع الشاب الظريف خبرا من هذه الصورة التي نزلت في الكافرين وعودتهم الى ما نهوا عنه، فاخذ صورة الارتداد والعودة وصنع لها اطارا خاصا به وهو في اغلب الاحيان يوظف تلك الصور تبعا للمعاني التي يريد ان يعبر عنها فيرسم صورا على غرار تلك الصور مع اختلاف في الرؤية والمغزى. كتوظيفه لسورة المسد لرسم صورة اخرى مختلفة عن الصورة الاولى.

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خده القاني ابو لهب

تبت يدا عاذلي فيه فوجنته

حمالة الورد لا حمالة الحطب[4]

(1) الديوان: 281.
(2) الديوان: 123.
(3) الانعام: 28.
(4) الديوان: 92.

وهي صورة مستقاة من قوله تعالى: ﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ۝٢ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ۝٣ وَٱمْرَأَتُهُۥ حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبِ ۝٤ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍۭ ﴾[1] وقد اعتمد الشاب الظريف بعضا من معاني هذه السورة (ابو لهب، تبت يدا، حمالة الحطب) ليرسم منها صورة مقابلة لها جمال الفم والخد الاحمر القاني ووجنته حمالة الورد. مع البون الشاسع في المغزى والرؤية الجديدة التي تناول بها تلك الصورة مع بعض اللمسات من خلال توظيف الكناية عن الحمرة بابنة العنقود واستعمال التورية بوصف خده والحمرة التي فيه بابي لهب والتي يقصد بها النار الحمراء المستعرة فيه لا الشخص في الصورة التي اخذ عنها فضلا عن ذلك فوجنته الموردة حمالة الورد لا حمالة الحطب.

ولنبي الله موسى عليه السلام وقصته مع فرعون وتكليمه الله سبحانه وتعالى وقصته مع اهل القرية دور في رسم الصورة عنده.

وطرفه الساحر مذ شككتم في امرو ... يريد ان يخرجكم من ارضكم بسحره[2]

فطرفه الساحر يسلب العقول قبل القلوب بسحره حتى يهيم اصحابها في البلاد ويفسر ذلك قوله:

وعجبت منك بكل وادٍ هائم ... فيهم وما من شأنك الإشعارُ[3]

حتى اصبحت:

اوطانه ليست باوطان اذا ... غبتم وليس ربوعه بربوعِ[4]

وفي هذه الصورة اشارة الى المحاورة بين فرعون ونبي الله موسى واتهامه اياه بالسحر وانه انما جاء لاخراجهم من ارضهم كما في قوله تعالى: ﴿ يُرِيدُ أَن يُخْرِجَكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِۦ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ ﴾[5] وقد

(1) سورة المسد: 1-5.
(2) الديوان: 178.
(3) الديوان: 150.
(4) الديوان: 209.
(5) سورة الشعراء: 35.

اتخذت هذه الصورة شكل الاقتباس بالنص بعد ان كانت الصورة تعتمد الاشارة والتلميح. ومن صوره الاخرى قوله:

ولما بدت في طور خدك جذوة ولاحت لقلبي عاد وهو كليم[1]

فشبه خده بالطور في الحنائه وقد لاحت من سفحه جذوة نار كناية عن الاحمرار في خديه، وهذه الصورة عندما تمثلها قلب الشاعر عاد وهو كليم – أي مجروح – وفي الصورة تورية فلا يقصد بالكليم نبي الله موسى وهي مستوحاة من قصة الله موسى الكليم عليه السلام بعد ان عاد باهله من مدينة مدين عندما انس نارا وكلم الله سبحانه وتعالى على طور سيناء ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴾[2]. ومن صوره الاخرى قوله هاجيا قرية اسمها قطن موظفا قصة موسى والخضر (عليهما السلام) مع اهل القرية:

لا طل صوب الغوادي ساحتي قطنا

ولا رعى الله في ارضها قطنا

ما انصفوا الخضر الباني جدارهم

لما اراد ان ينقض حين بنى

فاستطعما اهلها موسى وصاحبه

فلم يضيفوهما شيئا فكيف لنا

هجاهم الله في القران فاهجهم

والعنهم الدهر واشكر كل من لعنا[3]

فاستلهمت هذه الصورة معطياتها من تلك الصورة، والرابط بينهما صفة البخل وشدته عندهم، فلم يجد افضل من تلك القصة ليجعلها خلفية لصورته مع ايجاد شكل من التمازج بينهما من خلال

(1) الديوان: 301.

(2) سورة القصص: 29.

(3) الديوان: 327 – 328.

حديثه عن هذه القرية وكانها القرية نفسها التي استطعم اهلهَا موسى وصاحبُه فلم يضيفوهما وهم من هم في منزلتهم وعلو شانهم فكيف به هو مع شدة بخلهم وهي صورة ماخوذة من قوله تعالى: ﴿ فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهۡلَ قَرۡيَةٍ ٱسۡتَطۡعَمَآ أَهۡلَهَا فَأَبَوۡاْ أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارٗا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُۥۖ قَالَ لَوۡ شِئۡتَ لَتَّخَذۡتَ عَلَيۡهِ أَجۡرٗا ﴾[1].

– ومن الصور الاخرى بين طيات ديوانه قوله:

وبي ظبي غرير في حماكم

له حسن على قلبي عزيزُ

فميت حبه يرجو نشورا

اذا لم يأت من خلق نشوزُ[2]

فبقوله ظبي غرير رسم صورة لجماله وشبابه واستعمل الاستعارة بان جعل الحب يموت وينشز، وفي هذه الصورة اشارة الى قصة العزيز مع حماره عندما اماته الله مئة عام ثم اعاده فاعاد بعث الحمار امامه ليتاكد من عظمة الله سبحانه وتعالى، واجتزء الشاب الظريف منها انشاز عظام الحمار حال بعثه كما ورد في قوله تعالى: ﴿ أَوۡ كَٱلَّذِي مَرَّ عَلَىٰ قَرۡيَةٖ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحۡيِۦ هَٰذِهِ ٱللَّهُ بَعۡدَ مَوۡتِهَاۖ فَأَمَاتَهُ ٱللَّهُ مِاْئَةَ عَامٖ ثُمَّ بَعَثَهُۥۖ قَالَ كَمۡ لَبِثۡتَۖ قَالَ لَبِثۡتُ يَوۡمًا أَوۡ بَعۡضَ يَوۡمٖۖ قَالَ بَل لَّبِثۡتَ مِاْئَةَ عَامٖ فَٱنظُرۡ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمۡ يَتَسَنَّهۡۖ وَٱنظُرۡ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجۡعَلَكَ ءَايَةٗ لِّلنَّاسِۖ وَٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡعِظَامِ كَيۡفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكۡسُوهَا لَحۡمٗاۚ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُۥ قَالَ أَعۡلَمُ أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ﴿٢٥٩﴾ ﴾[3] وعند التجوال في ديوانه نطالع صورا اخرى مستقاة من القران الكريم:

---

(1) سورة الكهف: 77.

(2) الديوان: 182 ، النُّشُوزُ يكون بين الزوجين وهو كراهة كل واحد منهما صاحبه واشتقاقُه من النَّشَزِ وهو ما ارتفع من الأرض ونَشَزَت المرأةُ بزوجها وعلى زوجها تَنْشِزُ وتَنْشُز نُشُوزاً وهي ناشِزٌ ارتفعت عليه واستعصت عليه وأبغضته وخرجت عن طاعته وفَرَكَتْه، لسان العرب: مادة (نشز)، 6 / 4425.

(3) البقرة: 332.

مــا اســكتني بــالمعروف منــه يــشد ... الا وســـرح تــسريحا باحــسانِ[1]

وتقنــع منــك الــروح لمــح تــوهم ... فتحيــا بهــا الاعــضاء وهــي رميــمُ[2]

اعيــذه مــن نــاظري ... بقُــلْ هــو الله أحــدْ[3]

او قوله :

اهيــف كالبــدر يــصلي ... في قلــوب النــاس نــارا

يمــزج الخمــر بفيــهِ ... فــترى النــاس ســكارى[4]

وربما اتخذ من صفات بعض الانبياء التي وردت في القرآن اساسا لصورته:

صدت بلا سبب عني فقلت لها

يا اخت يوسف مالي صبر ايوبِ[5]

[ثانيا]المصادر التراثية:

ان المصادر التراثية تعد مصدرا آخر من مصادر الصورة عند الشاب الظريف، وتشتمل على الصور المستقاة والمستلهمة من اشعار من سبقه من الشعراء او بعضا من الامثال الموروثة التي وظف بعضا منها لرفد جانب الصورة، وربما كان لصفات بعض الاعلام دورها في عملية الرسم تلك و ((العودة الى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاءة او رجعة، انما هي احياء لكل ما اثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية وهي تطوير للغة الشعر كما انها اضاءة وتعميق لرؤية الشاعر

(1) الديوان: 274 الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ ﴾ {البقرة:229}.

(2) الديوان: 300، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ ﴾ {يس: 78}.

(3) الديوان: الملحق 367، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ﴾ الإخلاص: ١

(4) الديوان: الملحق 370، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ ﴾ الحج: ٢.

(5) الديوان: 81.

واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني، فالشاعر عندما يتوجه الى معطيات موروثه الادبي فانه لا يعمد الى الافادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وانما يهدف الى اعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة))[1]، ولعل الشاب الظريف حاول ان ينحى هذا المنحى فيخرج الى معطيات جديدة من ذلك الموروث ليثري عطائه الفني، كأن تكون صورة في المديح فيوظفها في الغزل او ينميها، فهذه العملية انما هي ((استيحاء للمناخ التصويري الذي كنا نراه في شعر الماضي))[2]والمناهج المعاصرة رأت ان الموروث يعيش في النص وهو يعد ظاهرة طبيعية، وهذه بعض تلك المعطيات الموروثة التي تناولها في شعره :

وكم قد نضا سيفا بكف كريمة

فاحسن وضع السيف في موضع الندى[3]

فالمتنبي يقول ان لكل مقام مقال ولكل زمن رجال وان للعلى مواضع متباينة بين السيف والندى فيجب وضع كل واحد منهما في موضعه لئلا ينقلب الامر وبالا على صاحبه لكن الشاب الظريف له نظرية خاصة به في هذا المجال فيما ان يده كريمة وهي موضع الندى وهذه اليد هي نفسها التي تنتضي السيف ؛ لذلك فقد احسن ممدوحه في وضع السيف في موضع الندى واثبت هاتين الصفتين وتلازمهما في ممدوحه بشكل دائم، وهذه الصورة ليست تكرارا جامدا وانما توظيف لمعطياتها في اطار جديد.

وتطالعنا صورة اخرى في المديح هي قوله:

وانك ابن جلا لكن عرفت فلا

تلق العمامة انى يجهل القمر[4]

وهي صورة اطارها العام صورة قديمة مأخوذة من قول الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس الرياحي :

---

(1) دير الملاك ((دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)) د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد-العراق، ط2: 222.

(2) المصدر نفسه: 334.

(3) الديوان: 129.

(4) الديوان: 154.

انـــا ابـــن جـــلا وطـــلاع الثنايـــا   متـــى اضـــع العمامـــة تعرفـــوني[1]

والشاعر في هذه الصورة يفخر بنفسه فتناولها الشاب الظريف في رسم صور لممدوحه وقد نمى هذه الصورة واحسن صياغتها، فضلا عن وصف ممدوحه بالشجاعة ووصفه بحسن الطلعة من خلال تشبيهه بالقمر، واذا كانت صورة الفخر غير واضحة حتى يلقي عمامته فانه جعل ممدوحه من الشهرة بمكان حتى ان صورته تعرف من دون الحاجة الى ان يلقي عمامته.

وكرر شاعرنا الاخذ من هذه الصورة، وكانه اعجب بها، ولكن هذه المرة في الغزل وليس الفخر او المديح، ومستعملا التورية في إضفاء بعض الرتوش والضربات عليها:

جـــلا ثغـــرا واطلـــع لـــي ثنايـــا   يـســـوق الى المحـــب بهـــا المنايـــا

وانـــشد ثغـــره يبغـــي افتخـــارا   انـــا ابـــن جـــلا وطـــلاع الثنايـــا[2]

وصورة اخرى ماخوذة من من قول ابي تمام:

نقل فؤادك ما استطعت من الهوى

ما الحب الا للحبيب الاول[3]

- فصورة الحب الأول ثابتة وان تنقل الفؤاد في مواطن الهوى واقام في منازله وشاعرنا يرسم صورة لهذا الحب في مهده وعذريته لم يدنسها أي حب اخر فهو ثابت من غير ان يجرب غيره او ان يدعوه الى ذلك كما فعل ابو تمام لكي يعرف قيمته، وهذا هو موطن الاختلاف بين الصورتين فيقول في ذلك:

واليك اول ما انثنيت مع الهوى

(1) ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1987م، ط2: 1/ 51 وينظر الوسيط في الامثال لابي الحسن علي بن احمد بن محمد الواحدي (ت468) تح. عفيف محمد عبد الرحمن. مؤسسة دار الكتب الثقافية، 1395-1975م: 71.

(2) الديوان: 347.

(3) شرح ديوان ابي تمام، ضبط معانيه وشرحها ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ط1، 1981: 764.

ان الحبيب هو الحبيب الاول[1]

ومن الصور التراثية الشعرية الاخرى صورة في المديح للاعشى ميمون بن قيس:

تشب لمقرورين يصليانها

وبات على النار الندى والمحلق[2]

مدح بها المحلق ورسم صورة لكرمه، فناره لا تنطفي ابدا في تلك الليلة شديدة البرودة، وفي تلك الصورة ايضا اثنان حول النار ينعمان بدفئها فباتوا عليها مع المحلق والندى رابعهم فتناول الشاب الظريف صورة المقرورين ليرسم منها صورة في الغزل لوجنة محبوبه واحمرارها الذي يشبه النار في توهجها، وخاليه في وجهه وكانهما المقرورين الذين يصطليان بتلك النار.

واهيف فاق الورد حسنا بوجنة

انزه طرفي في رياض جنانها

كأن بها من حَوْل خاليه جمرة

تشب لمقرورين يصطليانها[3]

وربما تطالعنا صور شعرية اخرى كمثل قوله:

وتغير الرسمان جسمك والحمى

(لا انت انت ولا الديار ديار)[4]

---

(1) الديوان: 253.

(2) ديوان الاعشى الكبير. ميمون بن قيس شرح وتعليق د. محمد حسين، مكتبة الاداب المطبعة النموذجية د-ت: 325.

(3) الديوان: 338.

(4) الديوان: 149، وهي مأخوذة من قول ابي تمام (ينظر شرح ديوان ابي تمام: 273):

لا انت انت ولا الديار ديار خف الهوى وتولت الاوطار

وقوله :

(اوطانه ليست باوطان اذا)

غبتم وليس ربوعه بربوع[1]

أو قوله :

(على ان ايام الوصال ودائع

ولا بد يوما ان ترد الودائع) [2]

وقد يكون للامثال دور في رسم بعض الصور في شعر الشاب الظريف كقوله:

مالك قد احل قتلي برمح الـ

ـقد منه وراح قلبي طعينه

ليس يفتي سواه في قتل صب

كيف يفتى ومالك في المدينة[3]

- فمالك قلبه احل قتله برمح قده الذي اصابه، فهو الوحيد الذي يفتي في قتله، ولاكمال الصورة اورد المثل القائل ((لا يفتى ومالك بالمدينة))[4].

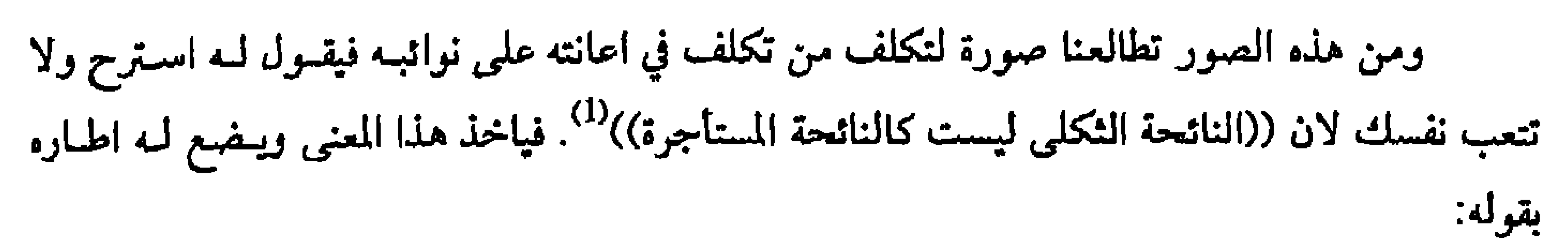
---

(1) الديوان: 209، وهي ماخوذة من قول ابي تمام ايضا (ينظر شرح ديوان ابي تمام865)
لا تركن الى الدنيا وزخرفها فان اوطانها ليست باوطان.

(2) وقد نقل هذه الصورة وهذا البيت بالكامل من لبيد بن ابي ربيعة وقد وردت ودائع الاولى في شرح الديوان وعيار الشعر بلفظة وديعة، ينظر شرح ديوان لبيد بن ابي ربيعة تح – احسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد، الكويت، 1962م: 170 وينظر عيار الشعر 91 وهي ودائع في الصناعتين:256 والشعر والشعراء: 170 واسرار البلاغة 115.

(3) الديوان: 328.

(4) لم اعثر على تخريج {ويضرب هذا المثل بحق امام اهل المدينة في عصره مالك بن انس ﷺ - صاحب المذهب المشهور – والذي بلغ درجة من العلم حتى ضرب به المثل في الافتاء}.



ومن هذه الصور تطالعنا صورة لتكلف من تكلف في اعانته على نوائبه فيقول له استرح ولا تتعب نفسك لان ((النائحة الثكلى ليست كالنائحة المستأجرة))[1]. فياخذ هذا المعنى ويضع له اطاره بقوله:

هون عليك من التكلف واسترح

ليس الفقيد كمن ينوح بجعلهِ[2]

فاستعمل اداة التشبيه بالكاف لرسم هذه الصورة بين من ينوح على الفقيد من صلة رحمه او من ينوح عليه باجرة ؛ لان الجرح لا يؤلم الا من به الم، ووجه الشبه بين الصورتين هو النياحة على الميت.

وصورته اخرى له وهو يداري اهل محبوبته ؛ لانه واقع في هواها مع ان اهلها هم اعدائه فيوظف التكثيف والايجاز ليرسم ملامح تلك الصورة:

داريت اهلك في هواك وهم عدى

ولاجل عين الف عين تكرمُ[3]

فاستعمل المعطيات التراثية للمثل القائل (لاجل عين الف عين تكرم)[4] لاكمال تلك الملامح ومن المعطيات الاخرى قوله:

ولو ان قسًا واصف منك وجنة

لاعجزه نبت بها وهو باقلُ[5]

---

(1) مجمع الامثال: ابراهيم ابو الفضل احمد بن محمد النيسابوري الميداني، دار الفكر د-ت: 2/ 200.

(2) الديوان: 279.

(3) الديوان: 308.

(4) لم اعثر له على تخريج في كتب الامثال، وقد ورد في قول سعيد بن حميد:
العسر أكرمُه ليسرٍ بعده... ولأجل عينٍ ألف عينٍ تكرمُ، المنتحل، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (المتوفى: 429هـ تحقيق الشيخ أحمد أبو علي (المتوفى:1936م)، المطبعة التجارية – الإسكندرية، 1319 هـ - 1901 م : 104.

(5) الديوان: 244.

فصورة المحبوب وجماله تعجز افصح الفصحاء وتعيي ابلغ البلغاء وان كان قس بن ساعدة الايادي الذي يضرب به المثل في البلاغة والفصاحة، فانه سيعجز عن وصفها، وقد استعمل التورية في اكمال الصورة، ففضلا عن استعماله للاسم العلم في هذه الصورة فقد ذكر باقل ليس في اشارة الى المعنى القريب الذي هو النبت وانما اشارة الى باقل الذي يضرب به المثل في العي (اعيا من باقل)[1]، فهذا العلم في الفصاحة امام وجنته سيصبح اعيا من باقل، وقد استعمل الاسم العلم الاول مع شخصية وعلم اخر هو قيس بن الملوح الذي يضرب فيه المثل في الحب والجنون ليرسم صورة لفصاحته ومنطقه وهيامه وانه اعلى رتبة من هذين العلمين:

قسني وقسا وقيسا منطقا وهوى

وانصف تجد رتبتي من دونها الرتبُ[2]

– وقد تطالعنا صور اخرى لاعلام اخرى كالقبائل او اسماء الكتب او المصطلحات البلاغية والعروضية او العقائدية:

النضر من اعطافه وكنانة

بلحاظه ولمهجتي هو هاشم[3]

او قوله :

يا زهرة الآداب من لطفه

وجدي فيك المثل السائرُ[4]

غادة وعدها مجاز ومن ذا

يترجى حقيقة من مجازِ[5]

---

(1) مجمع الامثال: 2/ 43.

(2) الديوان: 48.

(3) الديوان 289، يقصد قبائل النضر وكنانة وبني هاشم.

(4) الديوان: 155 ، يقصد بها كتاب زهر الاداب للقيرواني وكتاب المثل السائر لابن الاثير.

(5) الديوان: 183 ، المجاز احد مواضيع البلاغة.

يا وافر الهجر الطويل تولهي

خبب الا وعد يجود سريعهُ[1]

وافى بشوق لحوكم مديده

سريع وجدٍ فيكم طويلهُ[2]

وما بال برهان العذار مسلما

ويلزمه دور وفيه تسلسلُ[3]

[ثالثا] الطبيعة والبيئة:

يمكن ان نعد الطبيعة بتشكيلاتها والبيئة التي عاشها الشاعر من اهم المصادر التي اغنت اشعاره فجاءت بمرتبة متقدمة ولاسيما في غرض الغزل. وهذا عائد الى نشأته والبيئة التي ترعرع فيها [بلاد الشام ومصر] وهي بلاد غنية بمفردات الطبيعة التي نهل من منابعها رسوماته، وقد وردت اشارات لتلك المناطق مع دعائه لها بالسقيا ؛ لانها عزيزة على قلبه:

يا قطر عم دمشق واخصص منزلا

في قاسيون وحله بنباتٍ[4]

ويقول ايضاً :

اذا سقى حلب من مزن غادية

ارضا فخصت باوفى قطره حلبُ[5]

(1) الديوان: 205، الوافر الطويل والسريع بحور عروضية.

(2) الديوان: 258، المديد والسريع والطويل بحور عروضية.

(3) الديوان: 242، الدور والتسلسل مصطلحات عقائدية.

(4) الديوان: 99.

(5) الديوان: 49.

والدعاء لها بالسقيا لكي تزدان اكثر ويحصل الخصب في منازلها، ولعل ذكره لمصرلا يبدو كما الشام في اشعاره لارتباطها بمرحلة مبكرة من حياته لذلك فهي ترتبط بصورة الشوق والحنين:

يا ساكني مصر شمل الشوق مجتمع

بعد الفراق وشمل الوصل اجزاءُ[1]

وربما كان لمعطيات الموروث دورها في هذا المجال، فاصبحت صور الطبيعة والبيئة تخضع لتلك المعطيات، فهي لا تختص بشاعر معين وانما هي صور عامة اصبحت مطبوعة في اذهان اغلب الشعراء كوصف الممدوح بالليث في الشجاعة والبحر في الجود كقوله:

الليث من امامه وورائه والبحر بين يمينه وشماله[2]

- او تشبيه جوده بالغيث كقوله:

لابي المعالي راحة وكافة كالغيث يوم بروقه ورعوده[3]

- او تشبيه ممدوحه بالشمس كقوله:

اذا سطى قلت يا اسد العرين قفي

وان بدا قلت يا شمس الضحى غيبي [4]

- او ان السحب تخجل من جوده ونداه كقوله:

اغر ما ابدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل[5]

---

(1) الديوان: 30.

(2) الديوان: 277.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 82.

(5) الديوان: 250.

او قوله :

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب[1]

اشار الجرجاني الى تشبيه العرب لجمال المحبوب او لواحظه بالغزال او الظبي او الرشا[2]وقد شبه الشاب الظريف محياه بالبدر والهلال والقمر والكواكب والشمس وشعره بالليل وكالروضة في الجمال، وخديه وقامته كالفضة.

وقد يستعمل بعضا من مفردات البيئة كادوات القتال المتعارف عليها في بيئته كتشبيه نظراته بالسهام والحاظه بالسيوف الصوارم وقامته وقده بالقنا الاملد وبالمطر ومبسمه بالخمر وقد شبه لحاظه بها وثناياه كالدر وصدغيه كالعقرب ومحياه بدر ومبسمه عذب وغيرها من الصور التي هي في اغلبها استلهام لمعطيات موروثة متعارف عليها وهي كلها مظاهر للطبيعة كان لها دور بارز كمعلم لابراز صورة الجمال بتفاصيله، وكان شاعرنا ماهرا في التعامل مع الصور من خلال وضعها في اطار جديد والباسها حلة زاهية تشبيهة ملونة، ففي بعض الاحيان نراه يحشد جمعا من هذه المظاهر ليرسم منها مجتمعة صورة اكثر تالقا وبريقا، وقد وردت الاشارة الى بعض منها في بداية البحث وسنورد بعض الشواهد الاخرى:

مذ رأته الشمس في الحمل	لم تكد تبدو من الخجل
غصن بان مثمرا قمرا	يخجل الاغصان بالميل
ورد خديه يضرجه	خجل من نرجس المقل
وسوى ذا ان جسمه	جامع للخمر والعسل
من مجيري من لواحظه	انني منها على وجل
كلما سلت صوارمها	قال قلبي قد دنا اجلي[3]

(1) الديوان: 44.

(2) اسرار البلاغة: 310.

(3) الديوان: 267 – 268.

والصورة الاولى هي للشمس وهي خجلى منه ومن جمال طلعته ؛ لانها ابهى واروع وهو في الوقت نفسه غصن بان مثمر قمر، فيشبه قامته بالغصن المثمر ووجهه من فوق هذا الغصن بالقمر وكانه اثمر قمرا، ونراه يكرر هذه الصورة في مواضع اخرى كقوله:

يا قوم شفني وجدي ببدر دجى   على قضيب اراك ناعم نضرِ[1]

او قوله :

واقبل تحت الشعر كالبدر في الدجى

على مثل غصن البانة المتاؤدِ[2]

ويشبه هذه الصورة شيئين بشيئين الوجه بالبدر والقامة بالغصن. وربما شبه شعره بالليل ووجهه بالبدر:

ابدى محياه واسبل شعره

والبدر يحسن في الظلام طلوعهُ[3]

- وقد شعره بالليل ووجهه بالصباح كقوله:

فيا شعره هل فيك ليلي ينقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسم[4]

وصورة اخرى مضافة لهذه الصور هي صورة الخد المضرج بالحمرة خجلا من عيونه البيضاء وكنى عنها بالنرجس ولونه الابيض فهي دائما بيضاء يلونها احرار الخجل، وقد تقترن الحمرة بالنار كقوله :

يا جامع الضدين في وجناته

(1) الديوان: 172.

(2) الديوان: 141.

(3) الديوان: 204.

(4) الديوان: 305.

ماء يشف عليه نار تضرمُ[1]

- وقد تقترن بالدماء لتخضيبها بدماء المحب من مهجته التي اصابتها سهام العشق كقوله:

بوجنتيك التي خضبتها بدمي

واشرقت باحمرار من دم المهج[2]

فضلا عن ذلك فان جسمه جامع للعسل في حلاوته وللخمرة في صفائها ورقتها ولحاظه، وهي توقع العشاق في شباكه وكانها سيوف قد سلت لقتلهم:

- وقد يرسمم صورة لجسمه ولحظه موظفا اكثر من تشبيه في بيت واحد كقوله:

فللقنــــا وللنقــــا قوامــــه وللظــــبي وللظبــــا كحيلــــهُ[3]

- وفي صورة اخرى للجمال نراه يعمد الى تحشيداته مرة اخرى فيقول:

مليح جلا لي ضوء بدرٍ كماله

ولكن اراني يوم بدر بهجرو[4]

وقوله: يوم بدر كناية عن احوال الفراق والهجر التي يعانيها فهي كاحوال الحرب:

امير جمال ما انتضى سيف ناظر

على عاشق الا وقام بنصرهِ

غزال غزا قلبي بفاتر طرفه

واحرق احشائي ببارد ثغره

وقد كان عهدي الدر في البحر قبلما

(1) الديوان: 308.

(2) الديوان: 109.

(3) الديوان: 259.

(4) الديوان: 180.

رايت رضابا يجري بدره[1]

وقد ينوع في هذه الصور كأن يجعل للقمر نجم الثريا قرطا، والخد كالكافور عليه الجلنار وحاله كانه المسك فيه، وشفاهه نار ومبسمه جنة مزاجها خمر وعسل وهو كالبان والغصن اذ يهتز ناعمه، والكواعب كالاقمار والاغصان والخدود كالشعاع والقدود كالبان ثماره الرمان ووجنته كانها الفضة[2]، وله عبير يفضحه عند مسيره في الظلام كقوله:

رعى الله ليلا زارني فيه والدجى

يكتمه لولا تضوع نده [3]

وسبقه البحتري بقوله:

حاولن كتمان الترحل في الدجى

فنم بهن المسك حتى تضوعا [4]

وقوله :

فكان العبير بها واشيا

وجرس الحلي عليها رقيبا [5]

وشاعرنا وان استعمل معطيات تراثية الا انه حاول ان يخرج بها الى صور جديدة غير مقلدة :

عـــــذيري فيـــــه مـــــن قمـــــر ... يريـــــك بخـــــده الزهـــــرة

اذا قـــــارن بـــــالأكؤس ... اذ يمزجهـــــا ثغـــــره

اراك الـــــذهب المـــــصري ... علـــــى الفـــــضة النقـــــره[1]

(1) الديوان: 180.
(2) الديوان: 270.
(3) الديوان: 125.
(4) ديوان البحتري: 1/ 977.
(5) ديوان البحتري: 1/ 51.

او قوله موظفا الاستعارة بان جعل الوجد والشوق يتكلمان:

وخمري الخدود يزيد بعدي

وقلبي بالصدود كواه كيا

فقال الوجد يا نار استزيدي

وقال الشوق للاجفان هيا[2]

وربما استعمل مفردات مرت عليه من الطبيعة او البيئة كقوله في وصف نهر القصير:

يا حبذا نهر القصير ومغربا

ونسيم هاتيك المعالم والربا

وسقى زمانا مر بي في ظلها

ما كان اعذبه لدي واطيبا[3]

وقد يستخدم الرمز المستوحى من تلك الصور كقوله:

قامت حروب الزهر ما بين الرياض السندسية

واتت جيوش الآس تغـ ـزوا روضة الورد الجنية

لكنها كسرت لان الورد شوكته قوية[4]

وربما لجأ الشاب الظريف الى حالات ومفردات من البيئة في رسم بعض الصور او نقلها كما في قوله يصف الطاعون :

(1) الديوان: 163، النُّقْرَةُ من الذهب والفضة القِطْعَةُ المُذابَةُ وقيل هو ما سُبِكَ مجتمعاً منها والنُّقْرَةُ السَّبِيكَةُ، لسان العرب: مادة (نقر)، 6 / 4519.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 68.

(4) الديوان: 352.

اراك تشم الخل في زمن الوبا

فخل حديثا للاطباء ياخلّي

فان يك بالطاعون ربك قد قضى

تموت اذا رغما وانفك في الخل(1)

فنقل صورة للناس اثناء الوباء وهم يضعون انوفهم في الخل خوف العدوى.
او يذكر مثلا الصوفي او كما يسميه انذاك بالقلندري وصفته (وهم فرقة من الصوفية):

هويت من ريقته قرقف

وماله في ذاك من شاربِ

قلندريا حلقوا حاجبا نه

كنون الخط من كاتب

سلطان حسن زاد في عدله

واختار ان يبقى بلا حاجب(2)

وقد وظف التورية في قوله 'حاجب' و 'حاجب' ليقوي هذه الصورة ويزيد تاثيرها في المتلقي، وقد يرسم صورة لبعض الاشخاص والمهن التي كانت سائدة في عصره ليتخذ منها صورا في الغزل كقوله في عجانة:

علق الفؤاد بظبية عجانة

ما كنت يوما آمنا من هجرها

(1) الديوان: 272، الخل: الخل عصير التمر بعد تخميره- وخل الثانية فعل امر بمعنى دع او اترك – والثالثة بمعنى الخليل او الصاحب.
(2) الديوان: 91.

عجنت فؤادي بالغرام فماؤها

من ادمعي ودقيقها من خصرها[1]

ولا يخفى ما في صورة الغزل من جمالية اعتمدت في تشكيلاتها على مهمة العجانة وهذه الصور كثيرة في شعره فنراه يستخدم مفردات عدة من البيئة ليرسم صورا في الغزل كصورة الكفتي (صانع الكباب)[2] والنحوي[3]. والبخانقي[4] والسماك[5] والمليح الذي في وجهة حب الشباب[6] والقاضي[7] والزجاج[8] والمنير[9] والمؤذن[10]، والداية[11]، والرسام[12] والمقرئ[13] وغيرهم او بعض الادوات كالسكين[14] والمقراض[15]، او الحشيشة (المخدر الذي كان سائدا في عصره) اذ يقول فيها يرسم صورة لمن يتعاطاها:

---

(1) الديوان: 177.

(2) الديوان: 309.

(3) الديوان: 92.

(4) الديوان: 96، والبخنق: خرقة تتقنع بها الجارية، الصحاح في اللغة والعلوم، نصيف نديم مرعشلي–اسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية–بيروت، ط1، 1974 باب بخنق.

(5) الديوان: 102.

(6) الديوان: 137.

(7) الديوان: 148.

(8) الديوان: 156.

(9) الديوان: 157.

(10) الديوان: 157.

(11) الديوان: 198.

(12) الديوان: 307.

(13) الديوان: 325.

(14) الديوان: 229.

(15) الديوان: 234.

ما للحشيشة فضل عند اكلها

لكنه غير مصروف الى رشده

صفراء في وجهه خضراء في فمه

حمراء في عينيه سوداء في كبده[1]

فيعتمد على الالوان كلية في رسم هذه الصورة كما هي الحال في اغلب صوره. هذه الصور وغيرها شكلت معينا مهما في تكامل الصورة واتمامها عند الشاب الظريف والتي وظفها في اغلب الاحيان في التغزل ووصف الجمال اينما كان برؤيته الخاصة لها حتى برزت اغلب هذه الصور في ديوانه فتحس انك امام معرض للجمال والصور القائمة عليه، وهي في اغلبها مستمدة من الطبيعة والبيئة.

(1) الديوان: 144 – 145.

المبحث الثالث

الصور البيانية عند الشاب الظريف

[اولا] الصور التشبيهية:

ان صور الشاب الظريف يكتنفها فيض من الصور المعبرة المشرقة المختلفة في اشكالها والوانها وتراكيبها اتسمت بطابع من الحيوية في اغلب الاحيان والقدرة على الاستحواذ على اعجاب الاخرين، وهو في اغلبها كان يؤلف صورا عدة ويجمع بينها ليكون منها صورة متكاملة، ومن ضمن تلك الصور اعتمد في عملية الرسم على بعض من الصور البيانية – التشبيه والاستعارة والكناية –، ولعل من اكثر هذه الصور وابسطها هي صورة التشبيه الذي يعد من (ابسط التراكيب البلاغية المؤدية لخلق صورة)[1]، فهو (يقرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك)[2].

واذا انعمنا النظر في اشعار الشاب الظريف نجد ان الادوات (لكاف، وكان، ومثل، ويحكي) هي من اكثر الادوات التي اعتمد عليها في رسم الصور والربط فيما بينها وهي في غرض الغزل اكثر منها في غرض المديح كقوله:

مالي عز الا بجود يد

منك كحال السحاب ان هطلا[3]

ومن المعلوم ان التشبيه يقوم على اربعة اقسام هي المشبه والمشبه به ووجه الشبه واداة التشبيه وكلما توافرت هذه الاركان كان التشبيه ابسط وفي المثال السابق نرى ان هذه الاركان جميعها متوافرة فيه، وهو ما يسمى بالتشبيه المرسل، فالمشبه جود اليد واداة التشبيه الكاف والمشبه به السحاب ووجه الشبه الهطول او كثرة العطاء، وهذه الصورة مرت في بداية البحث وهو دائما ما يكررها. او كقوله:

(1) دير الملاك: 245.

(2) العمدة: 1: 286.

(3) الديوان: 265.

اسبلت ادمعي كجود المقرئ الـ

عالم العادل الكبير المغازي[1]

ويلاحظ اهتمامه بالمشبه به وتعداد صفاته مبالغة في الجود وبالتالي في اسبال الدمع، وقد يستعمل تشبيها مستخرجا من اشياء عدة كقوله:

يصد عني اذا قابلته غضبا

ككافر صد عن بعض المحاريبِ[2]

وبهذا التشبه انما اراد الشاعر رسم صورة له في شدة صدوده عنه ؛ لان تشبيهه بالكافر مما لا يستساغ في معرض المدح والاستعطاف.

- وربما كرر الصورة الواردة في المثال الاول في تصوير كرم الممدوح بقوله:

لابي المعالي راحة وكافة

كالغيث يوم بروقه ورعودهِ[3]

ولكن وجه الشبه في هذه الصورة محذوف على عكس المثال: وهو ما يسمى بالتشبيه المجمل.

- او كقوله:

وافى بوجه كالهلال مركب

في قامة غُضبيَّةٍ هيفاءِ

وبمقلة خفق الفؤاد وقد رنت

وكذا الجنون يكون عن سوداء[4]

(1) الديوان: 183.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 36.



وهي صورة بسيطة لا تحتاج الى كد ذهن، فوجه الشبه بين الوجه والهلال باد وهو البياض والاشراق، وصورة الخفقان هي صورة نابضة، ولاسيما عند رؤيته لوجهه الذي هو كالهلال، وقريب منه تشبيه حلته الحمراء بالشقيق { وهي ورود شقائق النعمان الحمراء}:

وافى باحمر كالشقيق وقد غدا

يهتز فيه بقامة هيفاءِ

فعجبت منه وقد غدا في حلةٍ

حمراء اذ ما زال في سودائي[1]

ومن صوره الجميلة الاخرى قوله راسما صورة للخال في الوجه وكانه زنجي يطوف بين الرياض:

وبين الخد والشفتين خال

كزنجي أتى روضا صباحا

تحير في الرياض فليس يدري

ايجني الورد ام يجني الاقاحا[2]

ووجه الشبه هو اللون الاسود بين الخال والزنجي، وشبه خده وشفتيه بالرياض تقوية لعناصر تلك الصورة، ونراه في موضع اخر يرسم صورة للفقير الذي يتناول الحشيش، فيشبهه بالفرخ الذي لا حول له ولا قوة :

هذا الفقير الذي تراه

كالفرخ ملقى بغير ريشِ

قد قتلته الحشيش سكرا

---

(1) الديوان: 35.

(2) الديوان: 112 – 113.

والقتل من عادة الحشيش[1]

وقد خص هذه الصورة بالفقير الذي ياكل الحشيش ؛ لانه لا حول له ولا قوة، كالفرخ الذي لا ريش له، ووجه الشبه هو شدة الضعف ليبرزه عند الفقير بمعناه العام ومن استخدامات الكاف ايضا في رسم الصورة التشبيهية قوله:

غـــــدا وحـــــظ شِيـــــعره فيـــــه كلـــــون شَـــــعرو[2]

ووجه الشبه اللون الاسود كناية عن حظ شِعره العاثر.

والملاحظ ان هذا الشكل من التشبه يرد بكثرة في شعره فلا يذكر وجه الشبه وانما يترك ذلك لخيال المتلقي لكي يستمتع باستخراج تلك الاوجه وقد يلجا الشاب الظريف الى استعمال الكاف في اكثر من تشبيه في البيت الواحد كقوله :

وذي قامة كالرمح ثقف قده

له ناظر كالسيف احكم شحذه[3]

فقامته كالرمح الذي ثقف قده، وناظره كالسيف احكم شحذه، ووجه الشبه هو الاعتدال للرمح والفتك للسيف والتثقيف والشحذ دلالة على شدة الاعتدال والفتك.

- وصورة اخرى يعتمد فيها تشبيهين في بيت واحد قوله:

امط اللثام والق بردك يتضح

وجه وعطف كالصباح وكالصبا[4]

وهنا يشبه الوجه بالصباح في إسفاره وعطفه بريح الصبا في طراوتها وعذوبتها مع استعماله للجناس الناقص في اضفاء بعضا من الموسيقى على هذه الصورة.

ثم نجد صورا تشبيهية منتزعة من اشياء عدة من خلال استعمال اداة التشبيه الكاف كقوله:

---

(1) الديوان: 190.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 147.

(4) الديوان: 59.

انظر الى الافق تبدى بدره

وحوله من كل نجم شارقُ

كرقعة الشطرنج الا انها

لم يبق الا النفش والبيادق(1)

وتطالعنا صور عدة من الافق الذي تبدى بدره الى النجوم المشرقة حوله وكانها رقعة شطرنج لم يبق منها الا النقش والبيادق، فتناول اشياء محسوسة ليشبه بها اشياء محسوسة اخرى، وهي صورة مفرطة في الخيال ووجه الشبه يختفي من خلال ذلك الاغراق ؛ لان طرفي التشبه غير متقاربين وانما هي صورة تكاد تكون مبتسرة وفيها كد للذهن لغرض الموائمة بين الافق وبدره ونجومه وبين رقعة الشطرنج ونقشها وبيادقها، وعلى الرغم من التباعد بين طرفي التشبيه الا ان الشاعر ربما جعل من البياض والسواد في نقش رقعة الشطرنج وبيادقها وجها للشبه مع سواد الليل وبياض نجومه، ومن صوره الاخرى التي هي على غرار هذه الصورة قوله:

اليوم لي ادمع تسرب في الـــــــ

ـخد كورق في كف منتقدِ(2)

فاي وجه للشبه بين تسرب الدمع وبين الورق في كف المنتقد، ولعل الشاعر اراد القول بان تتابع خروج الدنانير الفضية البيضاء من كف المنتقد عند عدها تشابه الدمع المتسرب من عينيه مع ان الدمع لا لون له ولكن المتعارف عليه نعته باللون الابيض من خلال تشبيهه بالياقوت واللؤلؤ، وربما كان للخلفية البيضاء لخديه هي التي جعلت دموعه تتلون بالبياض، والتسرب لا يدلل على كثرة الدموع في يومه ذاك، مع انه يجنح الى المبالغة في وصف دموعه وهو واقع تحت وطأة الحب وعذاباته فنجده في صورة اخرى يشبه تلك الدموع بالمعين الذي لا ينضب فيقول:

فكم في الحب من تلك المعاني

وان جعلت دموعي كالمعينِ(3)

(1) الديوان: 229.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 336.

وقد تنصل المبالغة الى ان يشبه تلك الدموع في كثرتها بالبحرين كقوله:

جمران من وجدي وصدوده

جعلا دموعي فيه كالمرجان[1]

والمرجان هما البحران ووجه الشبه الكثرة، وهي صورة بسيطة وان كانت تجنح الى المبالغة، وقد ترد صورة تشبيهية تحمل في طياتها بعض التناقض إذ يصف الليل بالطول والقصر في الوقت نفسه، فشبه شعر حبيبته بالليل في طوله وحظه القليل بالليل في قصره، لكنه يتدارك الموقف ويخرج من هذا التناقض بلمحة ذكية :

وشعر كليلي كان طولا فماله

قصيرا كحظي هل لذاك دلائلُ

نعم قد تناهى في الظلام تطاولا

وعند التناهي يقصر المتطاول[2]

لانه من خلال المنظور كلما بعد الشيء وتناهى كلما صغر وازداد قصرا وربما نجد تفسيرا لذلك في صورة اخرى من صورة المبثوثة بين طيات اشعاره كقوله:

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل[3]

فعند السرور والفرح لا يحس الانسان بوطأة الليل وطوله، ولكن عند الحزن والجفاء تتمثل فيه انواع الهموم فلا يبين اخره.

ويلاحظ ان الكاف في الصورة السابقة قد ارتبط بـ"ما" وهو قليل في شعره كقوله في تشبيه جميل راسما صورة مقارنة بين دموعه ودموع من يحب:

---

(1) الديوان: 330.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 257.

لقد بات يجري لؤلؤا فوق عندم

كما بت اجري عندما فوق عسجدِ

فهذا عقيق ذائب في معصفر

وهذا جمان سائل في مورد[1]

فالصورة الاولى لمدامع محبوبه التي هي كاللؤلؤ في بياضها وشكلها وهي تجري فوق خدود حمراء كالعندم[2] الاحمر الذي هو قاسم مشترك بين وجنة حبيبته الحمراء ودموعه الحمراء ايضا كناية عن الدم، فهو يجري دما لا دمعا فوق عسجد، فشبه وجنته بالذهب الاصفر كناية عن نحول جسمه واصفرار بشرته فهي كالتبر، ويلجأ في البيت الثاني الى التشبيه البليغ الذي حذفت فيه اداة التشبيه ووجه الشبه لابراز ملامح هذه الصورة واكمال تمازج تلاوينها لتأسر لب المتلقي وترفد قدرات الشاعر الفنية من خلال تشبيه الصورة الثانية برمتها بالعقيق الاحمر السائل في معصفر وهو الذهب ايضا وتشبيه الصورة الاولى بالجمان[3] السائل في مورد.

وقد يلجأ الشاب الظريف الى التشبيه البليغ ليرسم بعض الصور البليغة في اشكالها وفي تلاوينها كقوله في وصف شكل محبوبه موظفا الجانب الموسيقي ليعاضد هذه الصورة:

فخدك ورد واللواحظ نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقفُ

وجفنك نبال وشعرك مسبل

---

(1) الديوان: 139 – 140.

(2) العندم: نبات، العَنْدَمُ دَمُ الأَخَوَيْنِ... العَنْدَمُ شجر أحمر وقال بعضهم العَنْدَمُ دمُ الغزال بِلِحاء الأَرْطى يطبخان جميعاً حتى ينعقدا فتختضب به الجواري، لسان العرب، مادة: (عندم)، 4 / 3127.

(3) الجمان: هو اللؤلؤُ الصِّغارُ وقيل حَبٌّ يُتَّخذ من الفضة أمثال اللؤلؤ، لسان العرب: مادة: (جمن)، 1 / 689.

وقدك خطي ولحظك مرهف[1]

فخده كالورد في احمراره ولواحظه كورود النرجس في بياضها وشخصه كالنديم في ظرافته، وريقه كالخمرة في عذوبتها، وجفنه كالنبال في اصابته للقلوب وشعره مسبل، وقده كالرمح في اعتداله ولحظه مرهف كالسيف في فتكه. فاي صورة بعد هذا التكثيف والايجاز وكانك امام صورة فوتوغرافية. ومن الصور الاخرى والتي حذف منها الاداة وذكر فيها وجه الشبه وهو ما يسمى بالتشبيه المؤكد قوله:

اياك يا طائر قلبي ففي

وجنته معنى الجمال نسخ

كم حائم حول الحمى صاده

فخاله الحبة والصدغ فخ[2]

فشبه قلبه بالطائر الحائم الذي وقع في الفخ كما وقع هو في حب من يهوى وخاله كان كالحبة التي في الفخ وصدغه كالفخ الذي اطبق عليه.

- او قوله:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

وللخلاعة ارساء واسراء[3]

وكنى بصفوة الدهر عن ايام الفرح والسرور وهي كالبحر في هدوئه وصفائه، وصباه كانه السفن التي كالاعلام يمخر بها عباب البحر ذلك وقوله ايضا:

الدهر دوح وانت فيه قضيـ

ـب البان غصنا وغيرك الحطب[4]

---

(1) الديوان: 218.

(2) الديوان: 118.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 46.

فالدهر كالدوح في نضارته وجمال ايامه، وهو كقضيب البان في غضارته ونضارته واخضراره، وذكر الغصن للدلالة على النضارة والشباب وما عداه كالحطب المتيبس.

- ومن صور التشبيه الاخرى قوله:

ورأينا تلك الخدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما[1]

أي ان خدوده كالرياض في حسنها ؛ لذلك فقد جعل جفونه كالغمام لها لكي يسقيها بادمعه فوابل عينيه يسح دائما عليها.

واخيرا: فان الشاب الظريف ربما استعمل اسماء الاشارة مع التشبيه بالكاف في بعض صوره وان كان نزرا يسيرا كقوله:

خلق الندى خلقا له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العودِ[2]

فتاصل الكرم فيهم كانه طبع من طبائعهم المتوارثة المتاصلة فيهم كحال العود الذي يعرف اصله من ثماره.

وحال "كأنَّ" كحال "الكاف" في التشبيه فشاعرنا وظفها بكثرة في صوره، ((وهذه الاداة الى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه والمشبه به تحمل معنى التخييل، فلها من القوة ما يكفي لجعل التشبيه اسمي درجة من التشبه بالكاف))[3] وربما كان التشبيه بها ابلغ من التشبيه بـ "الكاف" لقدرتها على التقريب كقوله:

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحة خالها[4]

(1) الديوان: 310.

(2) الديوان: 135.

(3) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 147.

(4) الديوان 260 .

فضلا عن التشبيه بـ كأنْ فان الشاب الظريف استعمل الاستعارة لاكمال جمالية الصورة بان جعل للملاحة وجها، ومن ثم استخدم الاداة كأن ليشبه محبوبه بالخال في ذلك الوجه.

-ومن تشبيهاته الاخرى في الحسن والجمال قوله:

مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صب يشوقُه(1)

وقد استعمل الاستعارة ايضا بان جعل للحسن صفة من صفات الانسان وكان المليح هو عين ذلك الحسن.

-او قوله:

طالت مسافة هجره فكأنها

من ليل عاشقيه ومن آماله(2)

فرسم صورة لطول الهجر والبعاد من خلال تشبيهها بليل العاشقين الذي يضارعه في الطول لكثرة الهموم؛ لذلك فهو عند موافاته له كانه ظل لسنا شمسه:

وكم اطوي اذا وافيت شوقا

كاني عند شمس سناك ظلُ(3)

وعند الهجر كان الليل يبكي لحاله ونجومه الزاهرات هي المدامع:

كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامعُ(4)

ففي اشراقها وبريقها في حلكة الدجى اشبهت الدموع، والملاحظ ان الشاب الظريف في اغلب الاحيان يستخدم الاستعارة مع كأن بجعله الدجى يبكي وكانه انسان، وفي معنى الوجد والتسهد يقول:

(1) الديوان: 231.

(2) الديوان: 274.

(3) الديوان: 255.

(4) الديوان: 203.

كانك لم تخلق لغير نواظر

تسهدها وجدا وقلبا تعللُ[(1)]

ففي جماله الذي حباه الخالق به وكأنه لم يهبه له الا لتسهيد النواظر وسلبها راحة النوم او اعلال القلوب وامراضها، ومن خلال الاداة ايضا يرسم صورة لحاله مع العذال في محبته :

كانني واللواحي في محبته

في يوم صفين قد قمنا بصفينِ

وكيف يطلب صلحا او موافقة

ولحظه بيننا يسعى بسيفين[(2)]

فكانه والعذال في حالة حرب وقد قاموا بصفين ولحظه كانه يسعى بسيفين ؛ لذلك فلا مجال للصلح او الموافقة بينهم، وهي صور مطبوعة بطابع الشاب الظريف ومنها قوله:

اهدي لنا بنفسجا منثوره

يروقنا من كفه الغض الندي

كانه مدامع من اعين

قد كحلت جفونها باثمدِ[(3)]

وان كان البحتري سبقه اليها:

شقائق يحملن الندى فكأنه

دموع التصابي في خدود الخرائدِ[(4)]

(1) الديوان: 243.

(2) الديوان: 337 – 338.

(3) الديوان: 138.

(4) ديوان البحتري: 1/ 622.

وكان الشاب الظريف اعجب بها فكررها مرة اخرى بقوله:

بنفسج جاءت وحيت به

من قدها يحكي القنا الاملدا

كانه في كفها ادمع

من اعين قد ملئت اثمدا[1]

وربما عكس التشبيه مبالغة منه في رسم الصورة:

الى ان تجلّى صبحه فكانه

وجوه العذارى ابرزتها البراقعُ[2]

والمألوف هو تشبيه الوجه بالصباح الا انه عكس التشبيه فجعل تجلي الصباح وانقشاع الظلام كأنه وجوه عذارى برزت من خلال البراقع.

- وورد بشكل اقل اقتران الاداة 'كأنْ' بـ 'ما' كقوله:

ما بال الحاظك المرضى تحاربني

كانما كل لحظ فارس بطلُ[3]

ولحاظه المرضى للدلالة على فتورها وضعفها، فيتعجب من محاربتها اياه وكأن كل لحظ فارس بطل. وربما كرر كأن في البيت اكثر من مرة :

وكأن سوسنها سبائك فضة

وكأن نرجسها عيونٌ تنظرُ

حملت سقوط الطلِّ منه عيونهُ

(1) الديوان: 129.

(2) الديوان: 203.

(3) الديوان 249.

فكأنها عن جوهرٍ تستعبر،[1]

او قوله :

فكـــأن ضـــوء الـــصبح نـــور جبينـــه   وكـــأن ظلمـــة ليلـــه مـــن شـــعرِهِ[2]

وفضلا عن الكاف و كأن فان الشاب الظريف افاد من بعض الادوات الاخرى كاستعماله لـ حكى، ومثل، وشبه وتوابعها وان كانت بصورة اقل كقوله:

سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكى الغصن منها ميلها واعتدالها[3]

وقد ارتكزت هذه الصورة على التشبيه المرسل فاركانه الاربعة مذكورة، فقامته كالغصن ووجه الشبه في هذه الصورة هو الميل والاعتدال.

- وكقوله ايضا:

يريني قضيب البان منه نهوضه

ويحكي كثيب الرمل منه قعودُه[4]

او قوله :

لا ولين المعاطف الميالة

وحبيب حكى الهلال جماله[5]

وربما اجرى مقارنة بين القضيب على سبيل الحقيقة وقوامه الذي يشبه قد القضيب على سبيل المجاز، ولا يكتفي بالتشبيه فقط بل يجري مفاضلة بينهما فيرسم صورة من ثلاث ابيات:

---

(1) الديوان: الملحق: 368 .

(2) الديوان: الملحق: 372 .

(3) الديوان: 260.

(4) الديوان: 127.

(5) الديوان: الملحق: 383.

يـــــا مـــــن حكـــــى بقوامـــــه قـــــد القـــــضيب مـــــذ التـــــوى

فانـــــت عنـــــدي والقـــــضيـ ـــــب اللـــــدن في حـــــد ســـــوى

هـــــا ذاك حركـــــة الهـــــوا ء وانـــــت حركـــــت الهـــــوى[1]

وربما وظف حكى مع التشبيه البليغ الذي حذف منه الاداة ووجه الشبه :

حكى وجهه النيرين والجوهر الذي

بمنظره قلب الشجي يتلذّذُ

لجينٌ ثناياه عقيقٌ شفاههُ

وخدّاهُ تبرٌ والعذارُ زمرُّدُ[2]

ومن استعماله لـ "مثل" ومشتقاتها قوله مشبها الخدود بالرياض في زهوها وبهجتها:

وخـــــدود مثـــــل الريـــــاض زواه مـــــا لأيـــــام حـــــسنها مـــــن زوالِ[3]

وقد يكون المشبه به منتزعا من صفات عدة كقوله:

فخذها مداما مثل طبعك رقة

وزادك صفوا وابتسامك ملمعا[4]

فالمدام هي مثل طبعه رقة وزاده صفوا وبريقا ابتسامته مبالغة منه في الاهتمام بالمشبه.

- وقد يشبه شيئين بشيئين كقوله:

لدى وجنات من شقيق يزينها

(1) الديوان: 344.

(2) الديوان: الملحق: 268، هكذا وردت القافية في البيت الثاني.

(3) الديوان: 271.

(4) الديوان: 209.

من المسك امثال اللحى والشوارب[1]

وصورة الخدود الحمراء التي هي كالشقيق تكررت في شعره الا انه هنا اضاف اليها بعض الرتوش من خلال جعل المسك الذي يزين تلك الخدود بلونه الاسود، وكانه اللحى والشوارب، فشبه المحسوس بالمحسوس، ووجه الشبه اللون الاسود الا ان تشبيه المسك باللحى والشوارب جعل الصورة باهتة غير مؤثرة، ومن ذلك قوله:

رميت عداك في حرب ببرح

بامثال البحار من الحراب[2]

وكأن الحرب والحراب مشرعة فيها، وكانها البحار المائجة المتلاطمة بتلك الحراب.

- ومن صوره الاخرى قوله:

شبيه الريم ظن بطيب وصل

فحدث عن كريم فيه بخلُ[3]

وقد يوظف الكاف مع (شبيه) مبالغة في رسم الصورة:

فأدرْ علي شبيه ثغرك رقة

تهدي الي شذا كعرفك طيبا[4]

فقد عكس التشبيه وشبه الخمرة بشعرة في رقتها بعد ان كان يشبه ثغره بالخمرة في رقتها وشذاها كعرفه الطيب.

---

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 91.

(3) الديوان:255.

(4) الديوان: 60.

[ثانيا] الصور الاستعارية:

بالرغم من ان التشبيه جاء بمرتبة سابقة الا ان الاهمية الحقيقية للصورة تكمن في الاستعارة لقدرتها اكثر من غيرها على رسم الصور من خلال الايحاء والتخيل. فهي تحمل الشاعر على استيحاء صور جديدة غير مالوفة فقد تجد في الصدفة الواحدة درر عدة وتجني من الغصن الواحد انواعا من الثمار اغلب الاحيان حتى (انها تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)[1].

والاستعارة كما عرفها الجرجاني هي ((ان تجعل للشيء الشيء ليس به))[2] وهي:

- اما ((خلع صفات ما هو حي او انساني على الاشياء الجامدة))[3] وبث الحياة فيها وهو ما يسمى بالتشخيص.
- او هي ((جعل المعنويات محسوسة من خلال اضفاء الحركة على المعنويات بعد منحها صفات المخلوقات المتحركة فيكون للمعنوي من التصرف ما يكون للانسان والحيوان والجماد، فتتحول الى حسيات تسمع او تلمس او تشم او تذاق))[4] وهو ما يسمى بالتجسيم.
- ((او هي منح المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد وهو ما يسمى بالتجسيد))[5].

وسنتناول هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف كونها هيكلا للصورة الاستعارية. فهو يقول:

وطرف الصبا في حلبة الروض راكض ... وطرف الندى في وجنة الورد دامعُ[6]

فاستعمل التجسيد في رسم تلكم الصورة تكثيفا واختصارا وتخييلا بان جعل للصبا عينا وحلبة تجول فيها تلك العين، وكذلك جعل للندى عينا دامعة في وجنة الورد والصورة الاخيرة هي تشخيصية ؛ لانه جعل للورد الجامد وجنة كوجنة الانسان فبعث الحياة في المعنويات وبثها في الجمادات.

---

(1) اسرار البلاغة: 47.
(2) دلائل الاعجاز: 46.
(3) الصورة الشعرية: سيسيل دي لويس: 123.
(4) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 418.
(5) المصدر السابق: 419.
(6) الديوان: 203.

- وقد يستخدم التجسيم في رسم الصورة كقوله:

فتى رقت خلائقه كشعري

حوى وصفين كلهما عجيب[1]

اذ اضفى على الخلائق وهي شيء معنوي صفة من صفات الانسان وهي الرقة، فاستعار هذه الصفة الانسانية لكي يبين حسن اخلاق ذلك الفتى.

- وقد يستخدم التشخيص في رسم الصورة كقوله:

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب[2]

فالشاعر اراد ان يبين ان كرم الممدوح يفوق الغيث في جوده والسحب مقصرة عن نداه فما كان الا ان عبر عن ذلك التقصير بالخجل الذي يعتري الانسان مع استعماله للتصدير والتورية لاكمال بقية الملامح لهذه الصورة فضلا عن الكناية بقوله اكفهم.

- ومن صوره الاخرى ايضا قوله في صورة الارض والغمام:

والارض يضحك ثغرها عجبا اذا

مزج الغمام تبسما ببكاءِ[3]

وهي صورة مشحونة بالاستعارات فمن التجسيد جعل للارض ثغرا يضحك واضفى على الجوامد شيئا من صفات الانسان وهي التبسم والبكاء كناية عن البرق والمطر فبدل ان يقول الشاعر ان الارض تتفتح بالازهار والرياض وتنتشي وتلبس حلة خضراء اذا نزل الغيث من السماء وابرق البرق وعم المطر ارجاءها، فاختصر هذه الصورة وكثفها من خلال تلك الاستعارات ولونها من خلال استخدامه للطباق بين الضحك والتبسم والبكاء.

(1) الديوان: 42.

(2) الديوان: 44.

(3) الديوان: 38.

او كقوله :

وكـــم بـــسمت ثغــور الزهـــر عجبـــا وبالاكمــــام قـــد رقـــصت غـــصون[1]

- ومع التطواف في اشعار الشاب الظريف تطالعنا استعارات اخرى كقوله:

وعلى مذاق المر من ثمر الجفا

يبلى الصحيح هوى من المُذّاقِ[2]

فجعل للجفاء وهو شيء معنوي ثمر مر، فكانه يريد من خلال تشبيه مرارة الثمر بمرارة الجفاء ان يعبر عن تلك المرارة بشيء محسوس، وان يقول بان للقطيعة والجفاء مرارة كمرارة الحنظل {الذي يضرب به المثل في المرارة} ان لم تكن اشد.

- او قوله: وقد اضفى على الدجنة صفة من صفات الانسان وهي لبس الملابس:

يشق جلابيب الدجنة زائري

على رغم من يلحى ومن يترقّبُ[3]

والدجنة هي الظلمة فالبسها الشاب الظريف صفة من صفات الانسان هي لبس الجلابيب وكان زائره عند زيارته ومسيره في تلك السدفة المظلمة، وكأنه يشق جلابيبها السوداء التي سترت بها الكون.

- وقد يجعل للدجى ثوبا لكن الذي يشق ذلك الثوب ليس زائره وانما الصباح بتجليه بقوله:

زار وجنح الظلام منسدل

فانشق ثوب الدجى عن الفجرِ[4]

ولعله يفسر لنا عملية الشق تلك بان جعل للزائر نورا كنور الصباح الذي يذهب الدجى ويمزق ثيابه، واستعار لليل جناحا كجناح الطائر حينما يظل به افراخه فجعل لليل جناحا كجناح الطائر يظل به الكون.

---

(1) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك، محمد شاكر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ: 301.

(2) الديوان: 237.

(3) الديوان: 52.

(4) الديوان: 175.

- وقد يجمع بينن التشخيص والتجسيد في صورة واحدة كقوله:

ونعمتم ما افترعن ثغر الضحى

صبح وما فضح الدجى بعموده

يا ايها الملك الذي حاز العلى

فثنى عنان الفكر عن تحديده[1]

فشخّص للضحى وهي شيء جامد ثغرا وشخص للدجى صفة من صفات الانسان وهي الفضيحة، فالشاعر يريد ان يقول دامت النعمة لكم ما دام يكر الجديدان، وفي الصورة الثانية جسد للفكر عنانا، وكان ممدوحه الذي حاز العلى وقد امسك بذلك العنان يرخيه ويشده متى شاء، وهذه الصورة مبالغة من الشاعر في نفاذ الفكر ورجاحة الرأي.

والملاحظ ان الشاب الظريف قد يجمع بين اشكال الاستعارة او قد يقتصر على شكل واحد منها، فربما ارتكزت تلك الصورة على التجسيد وحده:

منعم البال لا تثني معاطفه

يد الغرام وتثنيها يد الميدِ[2]

وكأن معاطفه في تثنيها لا تنثني او تلين لغرامه وهنا يصور حالة الصدود عن غرامه وان الذي يثني معاطفه الميد والدلال والتغنج ؛ ولان اليد هي التي يستخدمها الانسان في ثني الاشياء فقد اسبغ على الغرام يدا تحاول ان تثني معاطفه اليه، ولكن تلك المعاطف لا يثنيها الا الميد والدلال، وقد يضفي على الهوى جزءا من اجزاء الجسد كقوله:

والفته مذ كان يالف مهده

ورضعت ثدي هواه قبل فطامِهِ[3]

---

(1) الديوان: 144.

(2) الديوان: 139.

(3) الديوان: 320.

ويجسد حالة التعلق بمحبوبه من خلال صورة الرضيع المتعلق بثدي امه لا يتركه وحالة الهجر بحالة الفطام لذلك الرضيع، فجعل للهوى ثديا قد رضع منه ليرسم صورة لشدة تعلقه به، وربما جعل الفراق سهما يرمي به وللتجلد درعا يحتمي به:

ولو بسوى سهم الفراق رميتني

حنانيك لم ينفذ بدرع تجلدي[1]

لان فراق محبوبه قاتل له كتلك السهام القاتلة، وكأنه رماه بسهم منها؛ لذلك فقد جعل للفراق سهاما رمته في مقتل، ويستعطفه ان يغير رايه ؛ لانه لا يقوى على الصبر في حالة الفراق تلك وكأن صبره درع يحتمي به من تلك السهام، ولكن مع ذلك فان سهام الفراق نافذة اليه، فعبر عن هذه الصورة بما يناسبها، وفي المديح نراه يجعل للمعالي رقابا يتطاولون بها من خلال العوالي او السيوف ؛ لانهم بانتصاراتهم على اعدائهم قد بلغوا شأوا في المجد والرفعة، فاراد الشاعر ان يعبر عن مجدهم وعلو شانهم بان جعل للمعالي رقابا وهم قابضون عليها باكفهم:

وهزوا العوالي من اكف قوابض

رقاب المعالي بالسيوف القواضبِ[2]

وربما جعل للمعالي عينا كلما اصابها الرمد كحلوها[3]، فاستعمل التشبه مع الاستعارة مبالغة منه وتعضيدا لتلك الصورة بان جعلهم كالميل الذي تكحل به تلك العين، فضلا عن ذلك فان عرضهم غير مثلوب نقي كالفضة المصفاة اللامعة:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا[4]

(1) الديوان: 140.

(2) الديوان: 87.

(3) ينظر الديوان: 251.

(4) الديوان: 45.

وتتشكل صورة التجسيد عند الشاب الظريف وتتنوع وتتشابه اشكالها، فتجد لافق الضحى كفا خضيبا وللتجني سيفا يخوض به في المهج، ولليل جناحا وللحسن عقدا، وللصبابة بحرا قلبه غريق به وللوجد فضاء لبه طائر به وللنوى شطا دمعه متحادر عليه، وللجمال روضا وللحسن افقا، وكذلك للملاحة، وللصبابة نارا تحرق، وللصدود كاسات يشربها العشاق، وللسلوان ثوبا خلقا، وللجود عقدا، وللتداني اغصانا لها ظل وللانس ثمارا وللسرور روضا يبعث البهجة لمن يتطلع اليه، كما وجعل له نياقا سارية شرخ الشباب يحدوها.

وبعد ان اضفى على المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد نراه يضفي صفات هذه الاشياء عليها ليرسم من خلالها صورا اخرى نابضة بالحياة وان كانت نسبتها في اشعاره اقل من نسبة التجسيد كقوله:

مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صب بشوقه[1]

وكما ان الاستعارة تفيد التقريب وكأن المستعار له هو المستعار منه فانه استعمل التشبيه بالاداة كأن لتقوية دلالة تلك الصورة ولزيادة حسنه وملازمته له كالحادي الذي يسوق الابل ولكنه هنا يسوق المحبين بشوق ليروا ملاحته مبالغة منه في شدة حسنه الذي يأسر القلوب.

- وقد يجعل للشوق حرا يضارع حر الجمر ان لم يتعداه:

ااحبابنا بنتم وخلفتم الهوى

يملل حر الشوق منا على الجمر[2]

وكأن الشوق وهو يدغدغ احاسيسه ويلسع احشاؤه وكانه النار الملتهبة قد شبت فيها، وقد ذكر الجمر ؛ لانه هو الذي يستعمل للانضاج وكأن احشاؤه نضجت من التقليب على الجمر، او كادت تذوي رمادا كحاله من شدة الاحراق.

- وربما رسم من خلال ذلك الحر صورة استعارية في المديح:

حتى نفى ظلم الضلال بشمسه

عني وحر الحادثات بظله[3]

(1) الديوان: 231.

(2) الديوان: 167.

(3) الديوان: 280.

فممدوحه كالشمس التي تزيح الظلام وقد اسبغ تلك الصفة على شيء معنوي هو الضلال ليرسم صورة تقريبية له ؛ لانه اشبه بالظلام لا يهتدي فيه صاحبه ولا يبين له شيء، وهو في الوقت نفسه كالظل الذي يذهب الحر، ولكنه هنا حر الحادثات كناية عن المصائب ونوائب الدهر فكانت صورة مشرقة لمدوحه، فهو شمس الهدى، وظل يلجأ اليه في الملمات.

- وربما جعل الجود والحسب يتكلمان ويجيبان عن الاسئلة:

ارض اذا قلت من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسبُ[1]

والتنوع في هذا الشكل من اشكال الاستعارة محدود لقلة نسبتها الى الشكلين الاخرين، لكن الشاب الظريف حاول في بعض الاحيان ان يرفد صوره في هذا الشكل من الاستعارة، فنجد ان للصبا شرخا شتت اقرباءه واقرانه، ولعزمه صبح مشرق دائما لا يحجب، ولهواه سحر ينفث ابدا في القلوب ومهجته تنضج بفعل الهوى او ان هواه يذوي ويموت فيدعو صاحبه الى بث الحياة فيه، وقد يظلم الدهر وتصبح الايام مرة ويلاحظ ان صفات الجمادات تاخذ حيزا كبيرا في رسم هذا الشكل من اشكال الصورة.

واخيرا فان الشاب الظريف قد يرسم صورا لبعض هذه الجمادات خالعا عليها صفات الانسان او بعضا من اجزائه. وذلك هو التشخيص كقوله:

كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامعُ[2]

وفي هذه الصورة نرى ان الدجى وهو شيء جامد يبكي وهي صفة انسانية، فاضفى الى الصورة بعدا اخر من خلال التشبيه بالاداة كأن، وجعل النجوم لذلك الدجى وكانها دموع تتساقط عندما يبكي على حاله رحمة به، وقد ذكر الرحمة هنا للدلالة على ان البكاء للحزن وليس للفرح ؛ لان الانسان من الممكن ان يبكي فرحا ايضا، ومن الممكن ان يكون للرُبا اسرار تبوح بها نسماتها، وكانها انسان يتكلم ويلقي بما في جعبته من تلك الاسرار.

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 203.

وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميمُ[1]

كما الانسان، فان الرُبا تحمل اسرارا بين طياتها فحملت نسمات الربا تلك الاسرار وباحت بها، فهي تحمل بين طياتها احبته، وهم بعيدون عنه فحمل النسيم تحية منهم او عبقا من ريحهم الطيبة فاستدل على مواطنهم.

ولصفة الخجل دور في هذا الشكل من الاستعارة فتارة يخجل الورد حياء من جمال المحبوب:

كلفت بمحبوب كثير حياؤه

له وجنة من حسنها خجل الوردُ [2]

ومن جماله ايضا قد تخجل الشمس عند رؤيته، فلم يكتف بصفة انسانية واحدة وانما صفتان هما االرؤية والخجل:

مذ رأته الشمس في الحمل

لم تكد تبدو من الخجل[3]

ومرة اخرى يستعير لها عينا تحرس كما للشهب عين تحرس:

ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرستها اعين الشهبِ[4]

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 122.

(3) الديوان: 267.

(4) الديوان: 74.

وفي موضع آخر تجد الظلام يفرح ويظن كما للانسان:

ومناقب علوية لما بدت

فرح الظلام وظنها من شهبه[1]

والدهر يغفو حتى يدعه وشانه ولا يمنعه فيه ؛ لان الانسان حين يغفو يؤمن من شره وكذلك الدهر ان غفى فيسرقه منه ولا يستطيع ممانعته.

ومن الصور البارزة لهذا الشكل نجد صورة الدوح وله معصم منقش، وللكاس ساق مخضبة، والرماح تؤم السيوف في المعركة، وللشمس قلب، وللظلام سطوة وللليل جناح، وللسحائب وللشراب كف وللأقاح ثنايا وللصباح وجه، والفؤاد يطير، وللعذار نمل يدب.

ومرة بعد اخرى من المطالعة نجد تمازجا وتداخلا بين هذه الاشكال في البيت الواحد كقوله، وقد جعل للدهر مخالبا وقيودا لا يفكها ويخلصه من اسارها الا ندى الممدوح:

ملك نداه فكّني وانتاشني

من مخلبيه ومن اسار قيوده[2]

فمخالب الدهر وقيوده استعارة تجسيدية، ونداه الذي فكه وانتاشه صورة استعارية تجسيمية.

- ومرة اخرى يمزج بين التجسيم والتشخيص كقوله:

ركائب سهدي من قراها المدامع

هداها لهيب اضرمته الا ضالع[3]

لان المركوب صفة من صفات الحيوان وكذلك القرى فرسم صورة تجسيمية من خلال هذه اللوحة ؛ لان صورته وسهاده في الليل ودموعه التي تتحدر على خديه وكانها الركائب التي تسري في الليل وكان دموعه قرى وطعام لتلك الركائب ومن ثم انتقل إلى لوحة تشخيصية ليكمل الصورة من خلال النار التي في احشائه وقد اضرمتها الاضالع التي تهدي ركائب سهده كما ان نار القرى تهدي الركبان اليها فمن عادة العرب ايقاد النار في الليل لتهدي العافين وطالبي القرى اليهم.

---

(1) الديوان: 95.

(2) الديوان: 141.

(3) الديوان: 203.

وفي صورة اخرى يزاوج بين التجسيد والتشخيص كقوله:

وطرف الصبا في حلبة الروض راكضٌ

وطرف الندى في وجنة الورد دامعُ(1)

فهذه اللوحة ترسم صورة للورد والندى يتراقص على اوراقه مع انبلاج الصباح وعذوبة نسائمه وكانها دموع ذرفتها الورود على وجناتها، ومرة اخرى يزاوج بين التجسيم والتجسيد في رسم الصورة:

فان لي بعض صبر استعين به

ترفوه كف التأسي اذ تمزقهُ(2)

يقول ان له بعض صبر دلالة على قلته لذلك فكلما طال عليه عهد الفراق فانه يبلى ويتمزق كما يتمزق الثوب لولا التاسي الذي جمع له كفا وكانها ترفو صبره كلما مزقه صاحبه بصدوده وطول هجره، وتطالعنا صور اخرى كقوله:

لتأسوا جراحات الهوى بتعلل

يشار باطراف الاماني شهدُه(3)

او قوله :

نمّت بما تحنو عليه ضلوعه

اسقامه وشجونه ودموعُهُ(4)

او قوله :

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحة خالها(5)

(1) الديوان: 203.

(2) الديوان: 231.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 204.

(5) الديوان: 260.

واخيرا وليس اخرا فان الشاب الظريف حاول ان يرسم صورا موحية من خلال الاستعارة مع شحن تلك الصور بشيء من الخيال والحركة من خلال جعل المعنويات والجمادات كالانسان بتصرفاته او تشابهه في الشكل فهي نابضة بالحياة مؤثرة في رسم الصورة وحدودها.

[ثالثا] الصور الكنائية:

تشخص الكناية كوسيلة مهمة الى جانب التشبه والاستعارة من وسائل رسم الصورة الشعرية وتشكيلها.

والكناية هي: ((ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الجودة فيوحي اليه ويجعله دليلا عليه))[1] وهي تضارع الاستعارة في الاهمية.

والشاب الظريف ولج هذا الباب وان كان بنسبة اقل من التشبيه والاستعارة فرسم صورا عدة نواتها ومركزها الكناية كقوله:

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خده القاني ابو لهبِ[2]

وهو هنا لم يذكر الخمرة صراحة وانما ذكر معنى مرادفا لها وهو ابنة العنقود ؛ لان الخمرة تصنع من عصر عناقيد العنب وتعتيقها.

- ولما تفعله تلك الخمرة كناية اخرى في شعره:

صهباء كم نهبت نهى وصيانة

منا واعطت صبوة وتطربا[3]

فمن تغيب العقول وذهاب الوقار وطغيان الصبوة والتطرب رسم الشاعر صورة لحالة السكر من خلال بعض لوازمه ومرادفاته.

(1) دلائل الاعجاز: 45.

(2) الديوان: 92.

(3) الديوان: 60.

وقد يكنى عن ظفيرة الشعر بالثعبان الذي يجول على اغصان الاشجار، وهي تجول على اغصان اردافه، وهي في شكلها تشبه ذلك الثعبان ولذلك كنى به عنها:

عجبي لثعبان يجول على نقا

اردافه في الحب كيف حواني[1]

- وربما لا تجد للالوان دورا في بعض كناياته الاخرى كقوله:

وسواد عيشي لم يدع لي لذة

افتضها باللمة السوداءِ[2]

وسواد العيش كناية عن ضنكه وعسر حاله وضيق ذات اليد وحرمانه، واللمة السوداء كناية عن ايام الصبا والشباب، فالبياض انما يكون للشيخوخة.

وقد يكون هذا اللون كناية عن الهجر والصدود من صاحبته:

وقد سودت حظي منـ

ـك يا ابهى الورى غره[3]

وفي موضع اخر لا يصرح باللون وانما يشير اليه اشارة من خلال الكناية عنه بلون الشعر:

غـــدا وحـــظ شـــعره فيــــه كلـــون شـــبعره[4]

لان حظه اسود وحظ شعره كذلك عكس صاحبته التي جعلت مهجته ماوى الهموم ومجمع الكرب:

لا بت مثل مبيت مهجته

ماوى الهموم ومجمع الكربِ[5]

---

(1) الديوان: 333.

(2) الديوان: 34.

(3) الديوان: 162.

(4) الديوان: 177.

(5) الديوان: 78.

فكنى عن مهجته بمأوى الهموم ومجمع الكرب، والسبب في تلك الهموم والكروب هو جمال من يحب، فهي اخو الظبي في جمال عينيه ورشاقته التي تسلب العقول، واخو الغصن في اعتداله ونضارته، واخو البدر في حسن طلعته واشراقه.

يا اخا الظبي هكذا يحسن السـ

ـلب اذا ما ارتضى به المسلوبُ

واخا الغصن لا عراك ذبول

واخا البدر لا دعاك غروب [1]

فدفع الفضول قلبه الى ان يدنو منه لينظر هذا الجمال ويمتع به ولكنه وقع في المحذور وكان ما كان:

كم قلت للقلب عنه حين رنا

اياك من كاسر بمنكسرِ [2]

لانه دائما ما يكسر القلوب ويصدعها من خلال عينيه فكنى عنهما بالمنكسر ؛ لان الانكسار حياء ردف للعين وتاليها، وهو يكسر من خلال سهامه التي تصيب القلوب فلا تخطئها لذلك نرى الشاعر يحذر قلبه ولكن هيهات هيهات.

وبعد وقوع المحذور تغير حاله الى ما تقدم فودع الحياة الهانئة السعيدة متذكراً اياها ومتحسراً عليها:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

وللخلاعة ارساء واسراءُ [3]

وكنى بصفوة الدهر عن تلك الايام التي مرت به، ومن كناياته الاخرى، في المديح ذاكرا الايادي البيضاء كناية عن الخير والعطاء:

---

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 29.

والارض قد بسطت لحسن صنيعه

بالثلج في الارض اليد البيضاء[1]

او قوله مستخدما اسماء الاعلام كاستخدامه لاسماء ابني نبي الله نوح (عليه السلام) سام وحام ليكنى عن لون البشرة الابيض في الاولى وسواد طرفه في الثانية، فالاول ابو البيض والثاني ابو السود:

وسام القلب من اولاد سام

غزال طرفه من آل حام[2]

واخيرا فان الصورة شكلت حضورا مهما لدى الشاب الظريف، فكانت بمختلف اشكالها وتلاوينها رافدا مهما لاشعاره اعتمدت على مصادر عدة في تكوينها وبنائها.

(1) الديوان: 32.

(2) الديوان: 313.

الخاتمة

بعد ان بلغ البحث النصاب، وتمت فصوله نلملم شتات بعض الملاحظات والاستنتاجات التي تناثرت بين طياته على امتداد رحلته الطويلة.

- نذكر منها ان عصر الشاب الظريف الذي تلا سقوط بغداد لم يكن يمثل انحطاطاً للادب وانما كان امتداداً لما سبق هو والعصور التي تلته، فقام شاعرنا شاهدا ودليلا واحدا من الدلائل الكثيرة على ذلك.
- ونذكر منها أيضا سهولة الفاظ الشاب الظريف ورقتها وابتعادها عن الحوشي من الكلام مع سلاسة اسلوبه ودقة تناوله وقرب مأخذه وحسن سبكه وجودة لغته التي أشاد بها النقاد والمؤرخون الذين ترجموا له، وقد ذكرنا قسما من تلك الآراء في بداية البحث عند الوقوف على نبذة من حياته في التمهيد، وهو ما لمسناه من خلال رحلتنا الطويلة معه ومع أشعاره، وإن كان الأمر عكس ذلك فنزر يسير.
- وربما كان لخفة روحه ولظرافته ودعابته ولطافة أشعاره دور في تسميته بالشاب الظريف.
- ومن الملاحظات والاستنتاجات الاخرى ما ورد في التمهيد عن سنة وفاته والمكان الذي توفي فيه، حيث ان بعض المؤرخين ذكروا أنه توفي سنة 688هـ، وذكر البعض أنه توفي سنة 695هـ، ومنهم من ذكر أنه توفي في دمشق، والبعض الآخر ذكر أنه توفي في القاهرة، فاستنتج البحث أنه توفي سنة 688هـ ؛ لأن الكثير ممن ترجموا له ذكروا هذا التاريخ ؛ ولأن الصفدي ذكره، وهو اقرب من ترجم له بعد تاريخ وفاته، ولأن والده الذي توفي قبل سنة 690هـ قد رثاه بعد وفاته، فلا يعقل أن يكون قد رثاه إذ توفي سنة 695هـ أي بعد وفاته والده بخمس سنوات، أيضا فإن وفاته كانت في دمشق ؛ لأن الصفدي ذكر ذلك، وأشار الى ذلك التاريخ أغلب المؤرخين، وعلى ذلك يكون عمره 27 سنة عند وفاته في ريعان الشباب غضّ الإهاب.

❖ أما فيما يخص الفصل الأول ((المستوى الموسيقي)): فإن البحث توصل في مقدمته الى الاستنتاج بأن مباحثه { الوزن والقافية} مضافاً اليها الاشكال الموسيقية البديعة وغيرها – لا يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وانما هي أنماط إيقاعية ثابتة وأنماط إيقاعية غير ثابتة (متغيرة). لأسباب منها أن المصطلحين الاولين أخذا من الأوربيين، وما يصلح هناك لا يصلح بالضرورة هنا، فضلا عن ذلك فإن الموسيقى الداخلية هي في الوقت نفسه يمكن أن تعد أشكالاً موسيقية خارجية، لأن موقعها غير ثابت في البيت ولا تشكل حضوراً خلاله في بعض الاحيان.

- ❖ ومن خلال الأوزان: التي طرقها نجده يميل الى البحور الطويلة على حساب المجزوء منها، فشكلت ظاهرة ملفتة ؛ لأنه لم ينظم أشعاره على ما كان سائداً في عصره، فلم يواكب التطور الذي طرأ على الشعر من العناية بالمجزوءات مع تبدل الأذواق وميلها الى ذلك آنذاك، ولخصائص تلك البحور التي تستوعب ما يريده الشاعر، وربما لا يعدو الأمر إلا أعجابا بالقدماء ومحاكاة لهم.
- ● هذا وقد نظم أشعاه على ثلاثة عشر بحرا جاءت البحور الطويلة في المقدمة وهي بحسب نسبة شيوعها في الديوان كالآتي: الكامل، والطويل، والبسيط، السريع، والوافر، والمنسرح، والرجز، والرمل، والخفيف، والمجتث، والمتقارب، والمديد، والهزج متحاشياً النظم على ثلاثة من البحور الشعرية هي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، وهي في الوقت نفسه قليلة الاستعمال في الشعر العربي.
- – فضلا عن ذلك فقد تحاشى المشطور والمنهوك من الابيات بسبب ميله الى البحور الطويلة التامة.
- ● ومن جانب آخر فإن الشاب الظريف كان مواكباً للبعض الآخر من التطورات التي طرأت على الشعر في عصره من خلال النظم على بعض الفنون المستحدثة كالدوبيت والموشح فجارى هذين الفنين وأثبت مقدرته فيهما.
- ❖ وبالنسبة لأغراضه الشعرية: فإن البحث ألفى أربعة روافد تصب فيها أشعاره أو بالأحرى خمسة روافد إذا تم اعتبار الأغراض الأخرى فيما عدا الهجاء والرثاء رافداً من تلك الروافد. أما اثنان منها فيتدفقان بغزارة هما الغزل والمديح، وأما الروافد الأخرى من هجاء ورثاء وغيرها، فتنضح اشعاره من خلالها نضحاً، فلم يرتشف منها إلا كاحتساء الطير لماء الثماد، ولا تميز أغراضه الشعرية علاقة واضحة المعالم بأوزانه الشعرية أو تميز علاقة الأخيرة بالعاطفة لأسباب لها علاقة بالشاعر وبمحيطه كحالته النفسية وتأثير البيئة... .
- ● كذلك ما كان من استخدامه للأعاريض والأضرب الشائعة في كل بحر، مع الزحافات والعلل المستساغة فيه، متجنباً منها ما يجفو عن الطبع ويخشن على السمع كالشكل والخبل.
- ❖ والنسبة للقافية: نجده قد استخدم أغلب الحروف العربية روياً فيما عدا الألف، وجاء المجرى المكسور بالمرتبة الأولى لأنه يشعر باللين والرقة، وهو ديدن أغلب الشعراء، ومن ثم المجرى المرفوع وبعده المنصوب محاولاً أن يستخدم الحروف التي لها وقع ورنة في الأذن وتبعث الشجو في النفس ؛ لذلك وردت حروف الذلاقة والشفوية بالمرتبة الأولى أيضاً لاشتراك تلك الحروف

في هذه الصفات ؛ ولأن الشاعر صاحب قضية- جفاء وحرمان وحب من طرف واحد سواء في الغزل والمديح- فاحتاج الى الجهر والشدة ليوصل قضيته إلى الأسماع.

- فضلاً عن ذلك فإنه يحاول أن ينوع في قوافيه، فجاءت المطلقة بالمرتبة الأولى، والمجردة لا تكاد تشكل نسبة 10٪، وهو المتعارف عليه عند أغلب الشعراء. هذا وقد تنوعت تلك القوافي بين المؤسسة والمردفة وقافية لزوم ما لا يلزم بنسبة أقل محاولاً أن يجود فيها، فكان جمالها بنسبة فوق المتوسط. وكانت القافية في الموشحتين شكلاً آخر من أشكال التنويع في القافية، وذلك مما يتطلبه النظم في هذا اللون.
- ولا نجد في أشعاره أثراً لقافية المتكاوس مع قلة المترداف وكثرة المتواتر فالمتدارك فالمتراكب، وذلك عائد إلى أشكال القافية، وطبيعة البحور التي نظم عليها. مع محاولة الابتعاد عما هو جاسٍ عن الطبع من القوافي أو كان حوشياً منفراً.
- وأخيرا فقد اشتملت قوافيه على بعض العيوب كالإيطاء والسناد والأقواء وهو أمر لا يؤاخذ عليه.

❖ أما في يخص المبحث الثاني: فقد وجد البحث أنه يميل إلى المحسنات اللفظية بنسبة تكاد تفوق المحسنات المعنوية متماشياً مع ما ساد في عصره من عناية بالزخرف اللفظي والتلاعب بالألفاظ.

- وربما ورد التصريع والتدوير في أشعاره كظاهرة في بعض الأحيان يتكلف تصريع وتقفيه بعض أبياته فأجاد في استخدام تلك المحسنات، وإن بدت الصنعة من جرائها على أشعاره إلا أنها لم تفسد منها شيئاً، ومن جملتها الجناس والطباق والتصدير....

❖ وبالنسبة للفصل الثاني ((المستوى التركيبي)): وجد الباحث أن القصائد البسيطة تشكل نسبة أكبر من القصائد المركبة لحرصه على وحدة الموضوع، وطبيعة المواضيع التي تناولها محاكياً أقرانه من الشعراء في بعض الأحيان في عدم تأثرهم بالتقاليد الشعرية الموروثة. لذلك فإن القصائد المركبة لا تحاكي الشكل الموروث لهذا البناء نادراً (وصف الناقة والرحلة إلى الممدوح...).

فوردت مقدماته غزلية مطبوعة بطابع الحياة والعصر الذي كان يعيشه، وكانت بصماته واضحة عليها مع استعماله للرمز والحقيقة في تلك المقدمات.

- والملاحظ أيضاً القصر النسبي لكثير من القصائد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة التي شكلت حضوراً في الديوان يعد ظاهرة لكثرتها ولطبيعة الموضوعات التي تناولتها، وطبيعة الحياة آنذاك مع ارتباطها بالغناء....

- فهي ذات موضوع واحد لا تتنوع إلا نادراً حيث وقف الباحث على مقطوعة تشبه في بنائها القصيدة ذات الدخول المباشر.

- ومن الملاحظات والاستنتاجات الأخرى ضياع الكثير من أشعاره واختزال وقطع العديد من قصائده التي وردت مبتورة في ديوانه.
- أما النتف فقد وردت غالبيتها في الغزل المجبول بخفة الروح وطرافتها، فورد الكثير منها- إذا ما استثنينا البعض – في اللهو والتندر والإمتاع والمؤانسة.
- ولو عرّجنا على بناء البيت من خلال علاقته بغيره لجده حريصاً على وحدته العضوية من خلال السرد القصصي أو السؤال والجواب، والشرط الذي يكون في بيت وجوابه في بيت آخر، والعطف وتكراره مع وحدة الموضوع....
- وقد يستخدم في بعض الأحيان مع العطف اشكالا من البناء تسهم في كونها منطلقاً لبناء البيت، كالشرط والجمل الفعلية وغيرها.
- كذلك استعمل في بناء البيت بصفته وحدة مستقلة من البنى التي شكلت أساساً لذلك البناء موظفاً إياها في تقوية وزيادة إحكامه ورصانته.

❖ أما الفصل الثالث ((مستوى الصورة)): وجد البحث أن الشاب الظريف يحشّد بعض الصور ليبدع منها صور مكتملة الجوانب – سواء أكانت في المديح أم الغزل- متخذاً العاطفة والخيال في أغلب الأحيان سبيلاً في تمثله تلك لصور ؛ لأنها بمجموعها تعطي معنى أدق وتصورا أشمل لما يريد الشاعر ان يعبر عنه، و حدث الذي يصوره، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الأحيان ليست سوى نقل لوا محض مجرّد.

- وقد يتخذ بعض الصور كخلفية يعتـ.ـد عليها في رسم صوره مأخوذة من القرآن الكريم والموروث الشعري والأمثال فضلاً عن الطبيعة والبيئة التي اعتمد عليها بشكل أعم وأشمل من بقية المصادر لما لها من تأثير مباشر على حياته وشاعريته.
- وهو وأن كان قد اعتمد على تلك المصادر إلا أنه لم يكن مقلداً بحال من الاحوال، وإنما تناول تلك الصور فحاول ان يلبسها حللاً جديدة، ويطبعها بطابعه الخاص، من خلال توظيفها في أغراض أخرى ورؤى مغايرة يخرج بها في أغلب الأحيان عن دائرة التقليد الفج أو الإغارة والسلب. ومن ثم اتخذت الصور البيانية موقعا بارزا في الديوان لما لها من قدرة على تقريب وتكثيف وإيجاز الصورة، فجاء التشبيه بالمرتبة الأولى من حيث الاستخدام، ومن ثم الاستعارة التي تفوق التشبيه في الاهمية لما لها من قدرة على التكثيف والايحاء والتخييل، ومن ثم الكناية التي رغم اهميتها لم تشكل حضورا بارزا في الديوان.

- فضلاً عن كل ما سبق نلاحظ أن الالوان كان لها حضورا متميزا في صوره مع تكراره لبعض تلك الصور في بعض الأحيان.

❖ واخيرا: فإن الشاب الظريف حاول أن يكون سهلاً في لغته مجدداً في صوره محاكياً للقدماء في أبحره – إلا ما كان في نظمه الموشح والدوبيت– رقيقاً في أشعاره جزلاً حتى كأنها الدر المنظوم أو الوشي المرقوم أو الديباج المزخرف والنسيج المهفهف.

وفي الختام أرجو ان يكون هذا الجهد المتواضع نقطة ضوء تسلط على العصر الذي تلا سقوط بغداد والذي أطلق عليه وما تلاه ظلماً وإجحافاً بالعصور المظلمة. ممثلة بواحد من الشعراء البارزين في ذلك العصر ألا وهو الشاب الظريف.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

اللهم علمنا ما ينفعنا وأنفعنا بما علمتنا وزدنا علماً إنك نعم المولى ونعم النصير

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

(أ)

1- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف- مصر، ط2، 1969م.

2- أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في البيان والمعاني والبديع)، عبدالله الفرهادي الواعظ، مطبعة سلمان الاعظمي، بغداد، 1387 هـ- 1967م.

3- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده – مصر، 1977م.

4- الأسس الجمالية في النقد الأدبي ((عرض وتفسير ومقارنة))، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986م.

5- إعجاز القرآن، للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1961م.

6- الأعلام، خير الدين الزركلي، بيروت، ط3، (د–ت).

7- الأغاني، لأبي فرج علي بن الحسين الأصبهاني (356 هـ- 976م)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، (د–ت).

8- الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النجف، ط1، 1974م.

(ب)

9- البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط7، 1986م.

10- البديع، عبدالله بن المعتز (ت 296 هـ)، تعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، (د–ت).

11- البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب، د. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982م.

12- بناء القصيدة العربية في النقد الادبي القديم ((في ضوء النقد الحديث))، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1983م.

42- ديوان عبدالله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1378هـ – 1958م.

43- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391هـ – 1971م.

44- ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور احمد احمد بدوي، دار الكتب المصرية – القاهرة، 1434 هـ – 2009.

45- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

(س)

46- سر الفصاحة، ابو محمد عبدالله بن سنان الخفاجي (ت 466هـ)، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1390 هـ- 1969م.

(ش)

47- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

48- شرح ابن عقيل ((على ألفية ابن مالك))، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (698-769هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة، مصر، (د.ت).

49- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبدالحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1974هـ – 1981م.

50- شرح ديوان أبي تمام ضبط معانيه وشروحها إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط، 1981م.

51- شرح ديوان لبيد بن أبي ربيعة، تحقيق: د. إحسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد، الكويت، 1963م.

52- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (276 هـ – 899م)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985م.

(ص)

53- صبح الأعشى، لأبي العباس احمد بن علي القلقشندي (821هـ – 1418م)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت).

54- الصحاح في اللغة والعلوم، تصنيف نديم مرعشلي، اسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974م.

55- صحيح مسلم بشرح النووي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1401هـ - 1981م.

56- الصورة الشعرية، سيسيل، دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

57- الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

58- الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

(ط)

59- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي (ت 749هـ)، مطبعة المقتطف، 1332هـ- 1914م.

(ع)

60- العروض الواضح، ممدوح حقي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970م.

61- العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطر والشطرين، عبدالرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1409هـ -1989م.

62- علوم البلاغة، احمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).

63- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390 - 456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1383 هـ - 1963م.

64- عيار الشعر، محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (322هـ)، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402 هـ- 1983م.

(ف)

65- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، (د.ت).

66- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط3، 1966م.

67- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط4، 1987م.

68- فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).

69- في الادب العباسي ((الرؤية والفن))، د. عزالدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1975م.

70- في النقد الادبي ((دراسة وتطبيق))، د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس، بغداد، 1970م.

(ق)

71- قصة الأدب في العالم احمد امين، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943م.

72- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.

(ك)

73- الكافي في العروض والقوافي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي) (ت 502هـ)، تحقيق حميد حسين الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.

74- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (685هـ)، مراجعة لجنة من العلماء، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ت).

75- كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو-مصرية، 1982م.

76- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسين بن عبدالله العسكري (ت-395هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1984م.

(ل)

77- اللزوميات، أبو العلاء المعري (احمد بن عبدالله) (ت 449 هـ)، تحقيق إبراهيم الابياري، دار صادر، بيروت، (د.ت).

78- لسان العرب، ابن منظور (المتوفى 711هـ)، تحقيق : عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف – القاهرة.

79- لمحات من تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث، بغداد، 1977م.

(م)

80- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم المعروف بابن الأثير (ت 637هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1358هـ – 1939م.

81- مجمع الأمثال، أبو الفضل بن محمد النيسابوري الميداني، دار الفكر، بيروت، (د.ت).

82- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م.

83- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث – بيروت.

84- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبدالرحيم بن احمد العباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367هـ-1947م.

85- مع الشعر والشعراء في الاندلس، الدكتور محمود شاكر الجنابي، دار غيداء للنشر والتوزيع – عمان – الاردن، 1434هـ – 2012.

86- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي، وزارة التعاليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ط1، 1986م.

87- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن بكر بن محمد بن علي السكاكي (636هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400هـ – 1981م.

88- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، (د.ت).

89- المنتحل، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل ابو منصور الثعالبي (المتوفى 429هـ)، تحقيق الشيخ أحمد ابو علي، المطبعة التجارية – الاسكندرية، 1319هـ – 1901.

90- المنتخب في أدب العرب، احمد الإسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953م.

91- منهاج البلغاء وسراج الادباء، لأبي الحسن حازم القرطاجي (684 هـ – 1285م)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.

92- الموجز في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985م.

93- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، منشورات مكتبة الأنجلو-مصرية، ط4، 1972م.

94- موسيقى الشعر العربي، د. محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط1، 1968م.

95- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبدالله، محمد بن عمران المرزباني (ت 384 هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، منشورات النهضة، القاهرة، 1965م.

96- ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1961م.

(ن)

97- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي (813 هـ – 874هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، (د.ت).

98- نحو المعاني، د. عبدالستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م.

99- النقد الأدبي، احمد أمين، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط5، 1983م.

100- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.

101- نقد الشعر، لأبي جعفر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).

(و)

102- الوافي بالوفيات، صلاح الدين، خليل بن أيبك الصفدي (ت 764هـ)، دار الفكر فرانز شتاينر بفسبادن، ط2، 1394 هـ– 1974م.

103- الوسيط في الأمثال، لأبي الحسن بن أحمد بن محمد الواحدي (468هـ)، تحقيق: عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، دار الكتب الثقافية، 1395 هـ – 1975م.



الرسائل الجامعية :

1- البناء الشعري عن ابن زيدون، عمر إبراهيم خليل الحمدي – رسالة ماجستير بإشراف د. إنقاذ عطاالله العاني – كلية التربية– جامعة الانبار، 1417 هـ – 1996م.
2- البناء الشعري عند السرِّي الرَّفاء، رميض مطر حمد الدليمي، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1416 هـ – 1995م.
3- البناء الشعري عند الفرزدق، علاء الدين إبراهيم المعاضيدي، رسالة ماجستير، بإشراف د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413هـ – 1993م.
4- البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبدالرزاق أيوب العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حين يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1417 هـ – 1996م.
5- البناء الشعري عن مسلم بن الوليد، عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، بإشراف د. هادي الحمداني، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413 هـ – 1993م.
6- البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد الاشبيلي، نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير، بإشراف د. إنقاذ عطا الله العاني، كلية التربية، جامعة الانبار، 1419هـ – 1998م.
7- الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاكر ناصر، جامعة الكوفة، 1999م.
8- مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، احمد عبدالله العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1418 هـ – 1997م.

البحوث والدوريات :

1- ديوان الشاب الظريف نظرات... ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الذخائر – بيروت، العدد 13 – 14، السنة الرابعة، 1423 – 1424 / 2003.
2- رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت، مالك بن المرحل 604– 699 هـ، تحقيق هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مبح 3، العدد الرابع، 1975م.
3- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح احمد، بحوث من مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، 1989م.

مصادر أخرى :

1- مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي، في مادة البلاغة والأسلوبية على طلبة الماجستير في قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الانبار، 7/ 2/ 1998م.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله - مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ - خلــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن - E-mail: darghidaa@gmail.com